ادبیات نمایشی در ایران

جلد اول

نخستین کوششها تا دوره قاجار

نوشته
جمشید ملک پور

ادبیات نمایشیِ در ایران



«۲۵۲»

ادبیات نمایشی در ایران

جلد اول

نخستین کوشش‌ها تا دورهٔ قاجار

نوشتهٔ
جمشید ملک‌پور

☐ ادبیات نمایشی در ایران
☐ جلد اول
☐ نوشتهٔ جمشید ملک‌پور
☐ حروفچینی بطریقه لاینوترون
☐ فیلم از لیتوگرافی قاسملو
☐ چاپ و صحافی شرکت افست (سهامی عام) ۱۳۶۳ هـ .
☐ انتشارات توس، اول خیابان دانشگاه

اول خواستم کتاب طیاطر را چنان که خواسته بودید، به زبان فارسی ترجمه کنم. دیدم که ترجمهٔ لفظ به لفظ حس استعمال الفاظ را می‌برد و ملاحت کلام را می‌پوشاند. در حقیقت حیفم آمد و ترجمه را موقوف داشتم. و چون مراحم و مرادم پیروی و ارادت بود، لهذا مختصری به همان سبک و سیاق در زبان فارسی جداگانه نوشتم و این رسم تازه را در میان قوم سرمشق گذاشتم...

میرزا آقا تبریزی

پیشگفتار:

توضیح واضحات است که «ادبیات و هنر» هر قوم و ملتی بر پایهٔ یکی از اشکال ادبی و هنری استوار بوده و از طریق بازتاب ارزشهای آن اشکال است که شهرت یافته است.

برای مثال، اگر بخواهیم سخنی از ادبیات و هنر یونان به میان آوریم، بلافاصله سراغ «نمایش یونان» رفته و تراژدیهای پرمنزلت «ایسخولوس»(۱)، «سوفوکلس»(۲)، «اوری پید»(۳) و کمدیهای پر ارج «اریستوفان»(۴) را مثال خواهیم زد. اگر هم بخواهیم نمونه‌ای خارج از انواع نمایش بیاوریم، بدون شك از حماسهٔ عظیم «ایلیاد و اودیسه»(۵) یاد خواهیم کرد که می‌دانیم آن هم بیشتر در ارتباط با جهان نمایش یونان مطرح شده است. همینطور ادبیات انگلیس در عصر «الیزابت» را ادبیات آثار نمایشی می‌شناسند، زیرا که این «شکسپیر» و آثار جاودانی‌اش بود که در حقیقت ادبیات انگلیس را در سرتاسر جهان معرفی کرد. پس بی‌ارتباط نبوده اگر ادبیات یونان باستان و انگلیس را **ادبیات نمایشی**(۶) لقب داده‌اند.

در ایران نیز، ادبیات بر پایهٔ «شعر» استوار است و می‌دانیم که ادبیات شعری ایران در نوع خود یگانه و ممتاز به شمار می‌رود. رودکی، فردوسی، حافظ و سعدی، ناصرخسرو، نیمایوشیج و صدها شاعر دیگر، کسانی هستند که چهره‌ای رنگارنگ و پر فروغ از ادبیات را در ایران ترسیم کرده‌اند.

در ایران، بیش از سه قرن است که از عمر نخستین آثار نمایشی که همان درام‌های مذهبی ـ تعزیه باشد، می‌گذرد. ادبیات نمایشی که بر پایهٔ اصول و قواعد نمایش فرنگستان پی‌ریزی شده نیز عمرش دارد کم کم به حدود دو قرن می‌رسد. از تاریخ دقیق آغاز نمایش به شیوهٔ فرنگستان در ایران

---

1. Aeschylus. 2. Sophocles. 3. Eurpides.
4. Aristophanes. 5. Iliad and Odyssey.
6. Dramatic Literature.

اطلاع درستی نداریم، اما طبق آخرین مدرکی که یافتیم، نمایش فرنگستان می‌بایست از سالهای ۱۲۸۰ هـ.ق به بعد در ایران رواج پیدا کرده باشد. در این زمینه، سندی در دست داریم که از آن «محمدحسن خان اعتمادالسلطنه» می‌باشد. اعتمادالسلطنه در«تفصیل انجمن موزیکان» که در روزنامهٔ **ایران** نگاشته می‌نویسد: «شب پنجشنبه بیست و نهم شوّال ۱۲۸۸ مجلسی انعقاد یافت که بجهت شهر طهران تازگی داشت و تا اینزمان در پای‌تخت مملکت ایران دیده و شنیده نشده بود و آن مبنی بر جشنی بود که اجزای انجمن موزیکان فراهم آورده مشغول بنواختن انواع سازها و **بازیگری برسم تماشاخانهای فرنگستان** شدند...»[۷]. اگرچه از چند و چون خبر آگاهی درستی نداریم، اما از آنجا که این مجلس به دستور «میرزا حسین خان سپهسالار» صدراعظم با کفایت ناصرالدین شاه و با حضور «اغلب فرنگیهای ساکن پای‌تخت بانضمام جناب ایلچی دولت روس و اجزای سفارتخانهای خارجه» برگزار شده، اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند.

عنوان **ادبیات نمایشی** را به مفهوم وسیعی برای این کتاب برگزیده و مباحثی چون «نمایشنامه نویسی»[۸]، «نقد»[۹] و «تئوریهای نمایشی»[۱۰] را در حوزهٔ آن گنجانیده‌ایم. اما از آنجا که بین نمایش به عنوان یك شکل اجرائی و ادبیات نمایشی به عنوان گنجینهٔ ادبی و مکتوب آن، پیوندی ناگسستنی استوار است و این دو شکل را در بسیاری از جاها نمی‌توان تفکیك کرد، لذا هر جا که لازم دیدیم، عوامل نمایشی چون معماری تماشاخانه، نوع اجرای نمایش، کارگردانی و بازیگری را در حدود امکان و تا جائی که موضوع اصلی کتاب را تحت‌الشعاع قرار ندهد، توضیح داده‌ایم. بدیهی است که این توضیحات در جلد اول کتاب به سبب عدم وجود نمایش به عنوان پیکره‌ئی مستقل در دوران قاجاریه، بسیار مختصر هستند. اما با وقوع انقلاب مشروطه و رواج «تماشا و تماشاخانه» در دوره‌های بعدی، در هر دوره یك بخش مستقل را اختصاص به گروههای نمایشی داده‌ایم. اما بهرحال باید توجه داشت که این کتاب حوزهٔ مکتوب نمایش را بررسی می‌کند.

دربارهٔ انگیزه و هدف از نگارش این مجموعهٔ شش جلدی، که هر مجلد دوره‌ای را بررسی خواهد کرد، گفتاری از «گئورگ لوکاچ»[۱۱] را برای توضیح

---

۷. روزنامهٔ ایران، نمرهٔ شصت و هشتم، ۱۲۸۸ هـ.ق.

8. Playwriting.
9. Criticism.
10. Dramatic Theory.
11. Georg Lukacs.

می‌آوریم که می‌گوید: «هیچ تحلیلی از واقع‌گرایی... کامل نخواهد بود مگر با بررسی عناصر ارتجاعی و منحطی که بر مراحل اولیهٔ گسترش آن تأثیر» می‌نهد. بنابراین، انگیزه‌مان بررسی و تحلیل ادبیات نمایشی ایران از آغاز تاکنون است و قصدمان، ترسیم نموداری از آثار و ارزشهای آنها و همینطور طرح عوامل مخرّب در راه تکامل نمایش، تا مگر بتوان بر پایهٔ این بررسی و تحلیل، خطوط آیندهٔ نمایش را در ایران بطور نسبی ترسیم کرد. از این گذشته، سعی گردیده تا این مجموعه منبعی شود برای کسانی که قصد دارند از چند و چون نمایش در ایران خود تحلیلی به دست دهند. در این رابطه از دادن هیچ منبع و مأخذی که بدان با زحمات بسیار دست یافته‌ایم، کوتاهی نشده است.

در مورد شیوهٔ نگارش و تحقیق، فقط ذکر همین نکته بس که مدارک و اسناد و آثار کم، مبهم، پراکنده و اغلب در دست افرادی است که ترجیح می‌دهند آنها را در «گاوصندوق»های خانه‌ها پنهان کنند تا اینکه به‌دست احدالناسی علاقمند دهند. در چنین شرایطی باز هم قصدمان این بود که از آوردن نقل و قول‌های مشکوک ـ که اغلب از سر خودستائی هستند ـ پرهیز کرده و اساس را بر همان مدارک باقی مانده قرار دهیم. بدین ترتیب، از آوردن «حدس»ها، «گمان»ها، «باید»ها و «چنین و چنان»ها برای بررسی و تحلیل وقایع و آثار استفاده نکردیم و به همین دلیل است که مبحث «نمایش در ایران باستان» را کلاً به سبب فقدان مدارك روشن و قاطع از کتاب حذف نمودیم و کار را با بررسی «شروح فن شعر ارسطو» آغاز کردیم. در زمینهٔ بررسی و تحلیل وقایع و آثار نیز سعی بر این بود که از شیوهٔ رایج و ناپسند نقادی که برای سالهای سال در این مملکت در باب نمایش رواج داشته و نمایش همیشه با معیارهائی غیر از معیارهای نمایشی سنجیده می‌شد، پرهیز کرده و تا جائی که ممکن بود سعی شد تا نمایش با معیارهای نمایش سنجیده شود.

این کتاب، در بیان ادبیات نمایشی به شیوهٔ اروپائی است و به نمایشهای سنتی ایرانی نمی‌پردازد که این خودکاری سترگ و جداگانه است. اما تنها دو فصل از کتاب را به «تعزیه» و «تقلید» که هر دو از شکل‌های نمایش سنتی ایرانی هستند، اختصاص داده‌ایم. زیرا اعتقادمان بر اینست که این دو شکل نمایشی در یك مقطع تاریخی از نمایش فرنگستان تأثیرپذیرفته و سپس خود بر نمایش فرنگستان متقابلاً تأثیر گذاشته‌اند. لذا در این رابطه از آوردن و بررسی این دو شکل نمایش سنتی ایرانی در کتاب خودداری

نورزیدیم. اما همانطور که در متن کتاب مشخص است، فقط راجع به متون این دو شکل نمایشی بحث کرده‌ایم و دربارهٔ «اجرا» و عوامل صحنه‌ئی سخنی نگفته‌ایم مگر به اختصار و در رابطه با متون نمایشی.

همانطور که قبلاً اشاره‌ای داشتیم، این مجموعه، شش دورهٔ نمایشی را در ایران بررسی می‌کند:

۱. از آغاز تا اواخر دوران سلطنت ناصرالدین شاه.
۲. دوران انقلاب مشروطه.
۳. دوران حکومت رضاشاه پهلوی (۱۳۲۰ ـ ۱۲۹۹هـ. ش).
۴. آغاز سلطنت محمدرضا پهلوی تا کودتای سال ۱۳۳۲هـ.ش.
۵. سالهای ۱۳۳۲ هـ.ش تا ۱۳۳۶ هـ.ش.
۶. سالهای ۱۳۳۶ تا ۱۳۵۷ هـ.ش.

در این مطالعه، دوستان بسیاری با گشاده‌روئی کمك نمودند. از کمك و تشویق ایشان سپاسگزارم ـ خاصه از دکتر جلال ستاری که با لطف بسیار از هیچ گونه یاری دریغ نورزیدند و در ترجمهٔ پاره‌ای از متون فرانسه نیز مساعدت نمودند، و از خانم لاله تقیان که علاوه بر بعضی یاریهای فکری، گاه زحمت تصحیح متن را نیز برعهده داشتند. و در پایان از بانوی هنرمند شهلا میربختیار، بازیگر توانای صحنهٔ نمایش که با حوصله و دقت متون را بازخوانی کرده و نظرات سودمندی ارائه دادند، تشکر می‌کنم.

جمشید ملك‌پور

طهران ـ ۱۳۶۱ هـ.ش

فهرست مطالب

فصل هفتم: نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه در ایران

بخش دوم: متون نمایشی

مقدمه‌ای بر
ادبیات نمایشی
در ایران

ترجمه و تلخیص «بوطیقا»(۱)
در ادبیات اسلامی ـ ایرانی

نمایش فرنگستان را برای قرنهاست که **نمایش ارسطوئی** نیز خوانده‌اند. زیرا که اصول و قواعدی که «ارسطو»(۲) در باب شاعری و درام‌نویسی در رسالهٔ خود ـ بوطیقا فراهم آورد، برای قرنها به‌منزلهٔ نص صریح در ادبیات نمایشی یعنی در نمایشنامه‌نویسی و نقد به‌شمار می‌رفت و بدون رعایت اصول کتاب شعر ارسطو چیزی نوشته نمی‌شد. و اگر چه متفکران دیگری در طی سالیان دراز نظرات گوناگون دیگری در زمینهٔ درام‌نویسی ارائه داده‌اند، اما این نظریات صرفاً جنبهٔ اصلاحی داشته و از چارچوب قواعد ارسطوئی پا فراتر نگذاشته‌اند. بنابراین، برای قرنهای متمادی، کتاب شعر ارسطو تنها مرجع و محک آثار نمایشی فرنگستان به‌شمار رفته و آنچه که امروز به‌عنوان **نمایش فرنگستان** با آن برخورد داریم، بر پایهٔ همین اصول و قواعد بنا شده است.

در دوران پس از استقرار فرهنگ و معارف آمیخته شدهٔ اسلامی ـ ایرانی در این سرزمین و همینطور استقرار فرهنگ اسلامی ـ بیزانسی درپارهٔ دیگری از جهان، اخبار و اطلاعاتی که راجع به‌هنر درام‌نویسی داریم، محدود به‌همان گزارشهای مربوط به‌ترجمه و تلخیص آثار ارسطو توسط متفکران ایرانی و عرب‌زبان قرنهای سوم تا ششم هجری قمری است. دراین رابطه است که به‌اسامی چون «ابن‌البطریق»، «حنین بن اسحق»، «ثابت بن قره»، «ابوبشر متی بن یونس»، «یحیی بن عدی»، «ابن رشد»، «ابن سینا»، «فارابی»، «ابن خلدون» و چند تن دیگر برمی‌خوریم که به‌ترجمه و تلخیص شرح آثار ارسطو وبعضی از آنها به‌ترجمه و تلخیص و شرح کتاب شعر وی دست زده‌اند. اما نکتهٔ مشترک در تمام این

---

1. Poetics. 2. Aristotle.

ترجمه‌ها و تلخیص‌ها از کتاب شعر این است که این برخوردها فقط در حدود و ثغور حکمت و فلسفه بوده و هیچیك از این متفکران در پی شناسائی عملی رسالهٔ شعر برنیآمدند. به‌همین دلیل است که واژه‌های نمایشی چون «دراماطا»[۳] و «قوموزیـا»[۴] و طراغوذیا»[۵] که در خطابه شعر ارسطو بکار رفته‌اند، هرگز معادل‌های صحیح نمایشی خود را در ترجمه‌ها و تلخیص‌ها پیدا نکردند. این برخورد و برداشت از رساله شعر از آنجا ناشی می‌شد که این متفکران با مفاهیم عملی این واژه‌ها که همان **نمایش** باشد، آشنا نبوده و کوچکترین تصور ذهنی نیز از هنر نمایش که در یونان و روم باستان وجود داشت، نداشته و کوششی هم برای شناسائی آن به‌عمل نیاوردند.

□

در **شاهنامه**، نام ارسطو به‌صورت «ارسطـالیس»[۶]، در **نامهٔ تنسر به گشنسب**، «ارسطاطالیس»[۷] و در **صوان‌الحکمه** به‌صورت «ارسطاطیلس»[۸] آمده است. در ادبیات باستانی ایران و در نزد متفکران اسلامی، ارسطو همواره مرادف مفهوم فیلسوف و حکیم

---

۳. درام Drama، معادل این واژه را ابن سینا چنین آورده: «ومنه نوع یسمی **دراماطا**، و هونوع مثل دیامبو...».
بدوی، عبدالرحمن: **فن‌الشعر، الترجمة‌القدیمه مع شروح‌الفارابی، و ابن سینا و ابن رشد**، الطبعه‌الثانیه، بیروت، ۱۹۷۳؛ ص ۱۶۶.

۴. کمدی Comedy، برای این واژه ابوبشرمتی **هجأ** آورده: «اما مدیحاً، و اما هجاء...» و ابن رشد هم **هجأ** و **صناعة‌الهجأ** و فارابی و ابن سینا هم **قومودیا** آورده‌اند.
فن‌الشعر... همان، ص ۸۵ و ۱۶۶.

۵. تراژدی Tragedy ، برای تژادی، ابوبشرمتی **التراجیدیا** و **مدیح** آورده و فارابی و ابن سینا نیز **طرغوذیـا** آورده‌اند. ابوبشرمتی: «ولذلك ایضاً اوعی الدوریون أنهم اصحاب **التراجیدیا** و **الکومدیا** معتمدمن دلالة الألماء...». ابن سینا: «دو نسبة هذا النوع قوموذیا نسبة أورسیا الی **طراغوذیا**.».
فی‌الشعر، نقل ابی بشرمتی بن یونس‌الغنائی من‌السریانی الی‌العربی، الدکتور شکری محمد عیاد، دارالکاتب العربی للطباعه و النشر، قاهر، ۱۹۶۷، ص ۳۲ و ۴۰.

۶. چو این نام بردند نزد حکیم   دل **ارسطالیس** شد بدو نیم
(**شاهنامهٔ فردوسی**، به‌تصحیح عثمانوف و نوشین، جلد هفتم، مسکو، ۱۹۶۸، ص ۱۰۱.)

۷. اسکندر چون جواب را واقف شد، رای بر آن قرار گرفت که اشارت **ارسطاطالیس** بود و...
(**نامهٔ تنسر به‌گشنسب**، به تصحیح مجتبی مینوی، خوارزمی، ۱۳۵۴، ص ۴۸.)

۸. ثم **ارسطاطیلس** نیقوماخُس، من اهُل السطاغیرا...
(**صوان‌الحکمه و ثلاث رسائل**، ابوسلیمان سجستانی، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۹۷۴، ص ۸۱.)

منطق تلقی شده و کسانی هم چون فارابی، ابن سینا، غزالی و ابن رشد هر یك با ترجمه و اقتباس آثار وی موجبات شهرت او را در عالم ادب و حکمت اسلامی فراهم آوردند. اما ظاهراً نشانه‌هائی هم در دست هست که حتا قبل از اسلام و در عهد خسروانوشیروان پادشاه ساسانی، ترجمه بعضی از آثار وی به‌سریانی و پهلوی آغاز شده بود. از جملهٔ کسانی که شاید در اشاعه حکمت ارسطو سهیم بوده‌اند، فیلسوفان یونانی بودند که در دورهٔ «ژوستی‌نیان»[۹] و به‌دنبال بسته شدن مکتب‌های فلسفی آتن و اسکندریه به‌دربار خسرو پناهنده شدند. هرچند ترجمه‌های عربی بعضی از اجزاء منطق ارسطو که به‌وسیله «ابن‌المقفع» یا پسرش محمد از پهلوی انجام شده بود، نشان می‌دهد که می‌بایست لااقل در عهد خسرو پاره‌ای از آثار ارسطو به‌زبان پهلوی ترجمه شده باشد.

در نزد متفکران اسلامی، ارسطو بیشتر به‌عنوان مظهر واقعی علم و فلسفه یونانی تلقی می‌شد و کسانی چون ابن‌البطریق، اسحق‌بن حنین، قسطابن لوقا، ثابت ابن قره و دیگران تعداد قابل ملاحظه‌ای از کتب یونانی را به‌عربی یا سریانی برگردانیده و مخصوصاً بخش عمده‌ای از آثار ارسطو به‌عربی نقل شد که حاصل این تلاشها از طریق کسانی چون «قویری» و«ابویحیی المروزی» و «ابونصر فارابی» و«ابن سینا» و دیگران که هر یك در شرح و تفسیر آثار فلسفی و منطقی ارسطو کوشیدند در نشر و ترویج افکار و تعالیم فلسفی او سهم قابل ملاحظه‌ای دارند.

□

ارسطو اساس هنر را تقلید می‌داند. به‌این معنا که سعی هنرمند در تصویر و محاکات انسان و کردارهایش را هنر می‌داند. به‌اعتقاد ارسطو، منشاء تمام هنرها عبارتست از غریزهٔ تقلید و از لذتی که از تقلید کردن حاصل می‌شود:

> کسانی که تقلید می‌کنند کارشان توصیف کردارهای اشخاص است و این اشخاص نیز به‌حکم ضرورت یا نیکانند یا بدان، چون اختلاف در سیرت تقریباً همواره به‌همین دو گونه منتهی می‌شود... اما کسانی را که شاعران وصف می‌کنند یا از حیث سیرت آنها را برتر از آنچه هستند توصیف می‌کنند یا فروتر از آنچه هستند و یا آنها را به‌حد میانه

---
9. Justinian

وصف می‌کنند و در این باب شاعران نظیر نقاشانند... و همین تفاوت است که تراژدی را هم از کمدی جدا می‌کند، زیرا این یکی مردم را فروتر از آنچه هستند تصویر می‌کند و آن دیگر برتر و بالاتر.[۱۰]

ارسطو در رساله خود همچنین در باب انواع تقلید از آثار نویسندگان هم عصر خود یاری می‌گیرد و با استناد به‌آن آثار، تعریف جامعی از **درام** را بدست می‌دهد، تعریفی که متأسفانه هیچ یك از متفکران اسلامی که رساله شعر وی را به‌عربی ترجمه و تلخیص کرده‌اند، از پس فهم صحیح آن برنیآمدند. و به‌همین ترتیب می‌توان استنتاج کرد که این مترجمان با آثار نویسندگانی که ارسطو آنها را در رساله خود به‌عنوان سند و شاهد آورده، آشنا نبوده ونمی‌دانستند که وقتی ارسطو نام‌هائی چون «سوفوکلس»[۱۱] و «اریستوفان»[۱۲] را می‌آورد، در واقع دارد تفاوت بین **تراژدی** و **کمدی** را بیان می‌کند:

... تفاوت‌های سه گانه‌ای که در انواع تقلید ـ چنانکه در آغاز سخن‌گفتیم ـ وجود دارد. تفاوت‌هایی که مربوط است به‌وسایط تقلید، به‌موضوع تقلید، و به‌شیوهٔ تقلید. بدین ترتیب، از یك نظر میتوان گفت سوفوکل و هومر هر دو یك نوع تقلید می‌کنند، چون موضوع تقلید هردواعمال واطوار اشخاصی است که برتر و بالاتر از ما هستند، و از جهت دِیگر نیز میتوان گفت **سوفوکل** و **اریستوفان** هر دو یك نوع تقلید می‌کنند چون هر دوشان اعمال و اطوار اشخاصی را تقلیدمی‌کنند که درحال عمل وحرکت هستند. به قول بعضی به‌همین سبب است که آثار اینها را درام خوانده‌اند، زیرا که اینها درآثار خویش اشخاصی را تقلید می‌کنند که در حال عمل و حرکت هستند.[۱۳]

ارسطو در رساله خود، سپس در باب انواع کمدی و تراژدی و حماسه بحث می‌کند. به «وحدت‌های سه گانه»[۱۴] و علی‌الخصوص **وحدت کردار** که ازمهمترین اصول و قواعد درام نویسی است می‌پردازد. آنگاه در باب اجزاء تراژدی، اوصاف افسانه مضمون، ترس و شفقت، سیرت اشخاص داستان، عقده‌گشائی در تراژدی و حماسه، اندیشه و گفتار و بالاخره تفوق تراژدی بر حماسه بحث می‌کند. لازم به‌تذکر است که تمام این مباحث جزواصولی‌ترین قواعد و قوانین درام نویسی کلاسیك بوده و بدون رعایت و درك مفاهیم عملی آنها، درام نویسی کاری بیهوده به‌شمار می‌آمده است. و اگر در قرونی که متفکران اسلامی شروع به‌شناسائی و ترجمه آثار ارسطو کردند، به‌دنبال کشف و شناسائی عملی مباحثی که در رساله شعر آمده می‌رفتند، چه بسا که تاریخ ادبیات نمایشی در ایران از

---

۱۰. ارسطو: ارسطو و فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۵ـ۱۱۴.

11. Sophocles (496 — 406 B.C.).

12. Aristophans (448 — 380 B.C.).

۱۳. ارسطو و فن شعر، همان، ص ۱۱۶.

14. Three Unities, Time, Place, and Action.

قدمتی چند قرنی برخوردار می‌گردید.

رساله شعر ارسطو همواره از جایگاه مهمی در ادبیات جهان و به‌ویژه در ادبیات نمایشی برخوردار بوده است. این اهمیت به سبب نکات نقادانه فراوانی است که از لحاظ نقد ادبی و نمایشی و ساختمان نمایشی آثار در آن وجود دارد و باعث شده تا فیلسوفان و متفکرانی چون «هراس»[۱۵]، «کاستل وترو»[۱۶]،«پیرکرنی»[۱۷]، «دنیس دیدرو»[۱۸]، «جان دریدن»[۱۹]، «لسینگ»[۲۰]، «فردریك هگل»[۲۱] و دهها تن دیگر دربارهٔ آن بیندیشند و نقد نویسند.

اکنون که از اهمیت رساله ارسطو در زمینهٔ ادبیات نمایشی واقف شدیم، باید بررسی کنیم که این رساله چگونه در معارف اسلامی ـ ایرانی مطرح شده و استنباط مترجمان از آن چگونه بوده است. و اینکه آیا استنباط و استنتاج آن مترجمان از مفاهیم نمایشی آن قادر بوده که زمینه ساز برای ایجاد هنر نمایش به‌شیوهٔ ارسطوئی در ایران شود یا خیر.

چنانکه «ابن ندیم» در کتاب **الفهرست**[۲۲] می‌گوید، رسالهٔ شعر ارسطو نخستین بار بوسیله ابوبشرمتی از سریانی به‌عربی نقل شده که البته این ترجمه غالباً نامفهوم و آکنده از خطا بوده و به‌همین سبب ترجمهٔ دیگری بوسیله یحیی بن عدی از آن می‌گردد تا این رساله برای متفکران اسلامی مفهوم‌تر شود. و آنچه که ابن سینا در کتاب **الشفا** آورده، در واقع، بیشتر براساس همین ترجمهٔ یحیی بن عدی می‌بایست بوده باشد. قبل از ابن سینا هم یعقوب بن اسحق الکندی به‌شرح و تلخیص خطابه شعر پرداخته بوده که البته از تلخیص او چیزی باقی نمانده است. ابونصر فارابی هم از جمله کسانی بود که به‌تلخیص و شرح خطابه پرداخته و گویا بیشتر از شرح «ثامسطیوس» استفاده کرده است. در هر حال تأثیر ارسطو در نقد و بلاغت اسلامی و عربی، ظاهراً مدیون همین ترجمه‌ها و تلخیص‌هاست و چنانکه گفته می‌شود در بین تمام این ترجمه‌ها و تلخیص‌ها، شرح ابن سینا کامل‌تر و بالنسبه به‌متن ارسطو نزدیکتر است.

با مطالعهٔ این ترجمه‌ها و شرح‌ها در می‌یابیم که از لحاظ فهم مفاهیم نمایشی خطابه، خطاهای بسیاری وجود دارد و همانطور که قبلاهم اشاره کردیم، هیچکدام از مترجمان و متخلصین رساله، آشنائی با **دراماطا** نداشته و با این هنر بیگانه بوده‌اند. البته در اینجا باید یك نکتهٔ تاریخی را هم بیان کرد و آن این است که در قرونی که رساله در میان متفکران

---

15. Horace, **The Art of Poetry,** 24–20 B.C.
16. L. Castelvetro, **On Aristotle's Poetics,** 1570.
17. P. Corneille, **Discourses,** 1660.
18. D. Diderot, **Encyclopedia,** 1755 — 80.
19. J. Dryden, **An Essay of Dramatic Poesy,** 1668.
20. G.E. Lessing, **Hamburg Dramaturgy,** 1767 — 69.
21. F. Hegel, **Dramatic Poetry,** 1818 — 29.

۲۲. ابن ندیم، محمدبن اسحق: **الفهرست**، ترجمهٔ رضا تجدد، ابن سینا، ۱۳۴۴، ص ۴۵۶.

اسلامی مورد توجه قرار می‌گیرد، مصادف می‌شود با اوج قرون وسطا و تسلط بی‌منازع کلیسا بر پاره‌هائی از جهان که محل تولد و رشد و شکوفائی دراماطا بوده و کلیسا با وضع قوانینی بساط این هنر را در آنجا برمی‌چیند و نمایشهای پر بار و غنی یونان و روم باستان به یکباره در سایهٔ کلیسا قرار گرفته و برای مدتهای مدیدی حیات انجمادی پیدا می‌کند. بدین ترتیب این متفکران نه تنها فرصت آشنائی با این هنر را بطور عملی پیدا نمی‌کنند بلکه خود رسالهٔ فن شعر هم در دورهٔ رنسانس و زمانی که فرهنگ و تمدن یونانی دوباره مورد شناسائی قرار می‌گیرد، مطرح می‌شود. از این گذشته، دراین باره هم اطلاعی نداریم که آیا این متفکران با نمایشهای مذهبی قرون وسطای اروپا آشنائی داشته‌اند یا خیر. بنابراین، بدیهی است که در چنین شرایطی این ترجمه‌ها و شرح‌ها از رسالهٔ شعر ارسطو، ناقص بوده و نتوانند اثری در ایجاد هنر درام نویسی در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی داشته باشند.

اگرچه «ابن خلدون» هم که از متفکران بزرگ اسلامی اندلس بوده و در دولتهای «افریقیه» و «اندلس» و مصر عهده‌دار وظایفی بوده و سفرهای بسیاری هم به‌اقصا نقاط جهان کرده است و در کتاب عظیم هفت جلدی خود ـ **کتاب‌العبر**[۲۳] و در مقدمهٔ آن که یکی از شاهکارهای فلسفی و تاریخی جهان اسلام است، فصلی در فن غناء (آوازه‌خوانی) دارد، اما متأسفانه حتا اشاره‌ای هم راجع به فن دراماطا نمی‌کند.

□

اکنون با ذکر چند واژه نمایشی از رسالهٔ شعر ارسطو و چگونگی برگردان آنها در ترجمه‌ها و تلخیص‌ها به‌این پیش درآمد خاتمه می‌دهیم. این تطبیق و مقابله از این جهت است که فضای فرهنگی ایران را تا اوائل قرن سیزدهم هجری که نخستین قرن آشنائی ایرانیان با نمایش به‌شیوهٔ فرنگستان است، شناخته و از چند و چون فرهنگی عدم ریشه‌یابی نمایش ارسطوئی در ایران آگاه شویم.

در فصل اول از رسالهٔ شعر ارسطو، در باب تقلید که از بحث‌های اساسی رساله به‌شمار می‌رود می‌خوانیم: «حماسه، تراژدی، کمدی، اشعار دیتیرمبیک و همچنین بیشتر

۲۳. ابن خلدون، عبدالرحمن: **مقدمه ابن خلدون**، ترجمهٔ محمدپروین گنابادی، ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲.

چنگ نواختن‌ها و مزمارزدنها، کلیهٔ از انواع تقلیداند. ولی با یکدیگر از سه جهت اختلاف دارند: وسیلهٔ تقلید، موضوع تقلید و طریقهٔ تقلید.»(۲۴). همانطور که اشاره کردیم، ارسطو اساس هنر را در تقلید می‌داند. در اینجا مفهوم صحیح تقلید، **نمایش** است. در حالی که ابوبشرمتی و ابن رشد واژه‌های **تشبیه و المحاکاة**، و فارابی **تمثیل** و ابن سینا **محاکاة** برای آن آورده‌اند که هیچکدام از این واژه‌ها مقصود وهدف عملی و نمایشی تقلید را نمی‌رسانند.(۲۵)

در فصل چهارم از رساله، در باب منشاء و انواع شعر، ارسطو چنین می‌نویسد: «اول اشیل تعداد بازیگران را از یکی به‌دو تا رسانید... سپس سـ فوکل شمارهٔ بازیگران را به‌سه نفر بالا برد و بفرمود تا صحنهٔ نمایشی را نقاشی بنمایند.»(۲۶). آنچه در این جمله حائز اهمیت است، واژهٔ بازیگران است. این واژه در زبان یونانی [Hypokrite] نامیده شده و به‌معنای دورو، ظاهرساز و منافق بکار می‌رفته. اما همچنین معنای مجازی آن برای بازیگری و بازیگران و اصولاً هر نوع عمل تقلیداز چیزی یا کسی هم بکار می‌رفته است. در یونان باستان کلمهٔ [Hypokrite] واژه‌ئی رایج و مصطلح برای بازیگران نمایش بوده است. زیرا که بازیگران ماسك بر چهره می‌زدند و بدین وسیله شخصیت خود را عوض کرده و بجای کسی دیگر (نقش) عمل می‌کردند. اما مترجمان رسالهٔ شعر، هیچکدام معنای مجازی این کلمه را ندانسته و بجای آن کلمات «منافق» و «دورو» و «ظاهرساز» بکار برده‌اند. چنانکه ابوبشرمتی آورده: «المرائین و المنافقین، آلاخذ بالوجوه، المرآة و النفاق» و یا در شرح ابن سینا آمده: «الاخذ بالوجوه، المنافقین‌الآخذین بالوجوه». و ابن رشد هم معادل‌هائی از این قبیل بکار برده است.

در مورد لغت **ماسك**(۲۷) یا نقاب، در رساله شعر آمده: «چنانکه آن نقاب‌ها که بازیگران از روی هزل و شوخی بر چهره می‌گذارند، زشت و ناهنجار هست اما به‌کسی آزار نمی‌رساند.»(۲۸). در نمایش یونان باستان، بازیگران نقاب‌هائی بر چهره می‌زدند و این نقابها بر دو گونه بودند؛ نقابهائی هولناك برای نقش‌های تراژیك و نقابهائی مضحك برای نقش‌های کمیك. این نقابها چندین مزیت دیگر هم داشتند، از جمله آن بود که یك بازیگر قادر بود نقش چندین شخصیت را با عوض کردن نقابها ایفا کند و همینطور بزرگی نقابها، مسافت زیاد بین بازیگر و تماشاگر را نیز به‌نحوی جبران می‌کرد. برای واژه **ماسك**،

---

۲۴. ارسطو: هنر شاعری، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبائی، نشر اندیشه، ۱۳۳۷، ص ۴۲.

۲۵. رجوع شود به: **فن‌الشعر من کتاب‌الشفاء** از ابن سینا و **رسالة فی قوانین صناعة‌الشعراء** از فارابی و کتاب **ارسطوطالیس فی‌الشعر** از ابن رشد که هر سه شرح در کتاب **فن‌الشعر، الترجمة‌القدیمه مع شروح‌الفارابی، و ابن سینا و ابن رشد**، آورده شده است.

۲۶. ارسطو و فن شعر، همان، ص ۱۱۹.

27. Masque

۲۸. ارسطو و فن شعر، همان، ص ۱۲۰.

ابوبشرمتی و ابن رشد **وجه‌المستهزی**(۲۹)، و ابن سینا **وجه‌المسخره**(۳۰) را آورده‌اند که در اینجا باز هم تفاوت معنای مجازی این لغت را با برداشت‌های لغوی مترجمان معلوم می‌سازد.

و بالاخره در فصل ششم از رسالهٔ شعر ارسطو، در باب تعریف تراژدی، مبحث مهمی است که آن را **کثارسیس**(۳۱) یا «تزکیهٔ نفس» می‌خوانند. در رسالهٔ شعر آمده: «پس تراژدی تقلید است از کار و کردار شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معین، به‌وسیلهٔ کلامی به‌انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هر یك به‌حسب اختلاف اجزاء مختلف، و این تقلید به‌وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به‌واسطه نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب **تزکیه نفس** انسان از این عواطف و انفعالات گردد.»(۳۲). در اینجا مفهوم نمایشی کثارسیس، تطهیر و تزکیهٔ عواطف است که از یك رویداد تراژیك حاصل می‌شود و نتیجهٔ عاطفی تراژدی به‌شمار می‌رود و معمولاً آن را رحم و ترس نیز توصیف می‌کنند. برای این واژه هم، ابوبشرمتی **تنقی تنظف** و ابن رشد **النقا والنظافة**(۳۳) را آورده‌اند که می‌بینیم از معنای نمایشی کثارسیس بسیار دور هستند.

سخن کوتاه آنکه از مقایسه و تطبیق این ترجمه‌ها و تلخیص‌ها می‌توان نتیجه گرفت که برگردانیده شدن رسالهٔ شعر ارسطو که در واقع از دنیای بیزانسی به‌عربی صورت گرفت، برخلاف آنچه که در دورهٔ رنسانس دراروپا دوباره مورد شناسائی قرار می‌گیرد، کاربردی عملی در زمینهٔ هنر نمایش پیدا نمی‌کند. زیرا که عدم وجود هنر نمایش در فرهنگ ایرانی و اسلامی باعث می‌شود تا این رساله فقط در محدوده‌ی منطق و فن خطابه مورد توجه قرار گیردو ترجمه‌ها و شرح‌ها نتوانند کوچکترین چشم‌اندازی از هنر نمایش فرنگستان را برای ما ترسیم کنند.

---

۲۹. فی‌الشعر، نقل ابی بشرمتی بن یونس‌الغنائی من‌السریانی...، همان، ص ۴۵.

۳۰. ایضاً، ص ۴۵.

31. Katharsis

۳۲. ارسطو و فن شعر، همان، ص ۱۲۰.

۳۳. فن‌الشعر، الترجمة‌القدیمه...، همان، ص ۹۴.

بخش اول

طغیان افکار و طلیعهٔ نمایش فرنگستان در ایران

مقدمه

انتقال نمایش فرنگستان به‌ایران به‌یکباره صورت نگرفت و مقدمات و زمینه‌چینی‌های بسیاری داشت. این مقدمات که از مشاهدات عینی و برخوردهای گنگ و گیج‌کننده تا نخستین سیاه‌مشق‌ها و تجربیات عملی را در برمی‌گیرد، حدود یك قرن طول کشیده و پس از آن هم تازه حرکت لاك‌پشتی و افتان و خیزان نمایش فرنگستان در ایران آغاز می‌شود.

تا اوائل قرن سیزدهم هجری که نخستین آشنائی و برخوردهای رویاروی ایرانیان با نمایش فرنگستان آغاز می‌شود، آثار و شواهدی در دست نیست که حکایت از پیشینهٔ طولانی‌تری کند. اگرچه شکل‌گیری و تحول شبیه خوانی به‌عنوان نمایش مستقل ایرانی بین قرن دهم تا سیزدهم انجام می‌گیرد و در این فاصله است که شبیه‌خوانی شکل نمایشی خود را باز می‌یابد، اما از نمایش فرنگستان آثار و مدارکی دال بر حضور در ایران یافت نشده است.

در زمینهٔ پدیداری و تحول **شبیه‌خوانی** به‌عنوان یك شکل نمایشی باید گفت که ایجاد و حاکمیت حکومت صفویه بود که در رشد و گسترش شبیه‌خوانی دخالت داشت و حمایت گستردهٔ حکومت که تکیه بر اصول تشیع داشت، سبب گردید تا ادبیات شعری در خدمت روضه‌خوانی ومراسم سوگواری قرار گیرد. از جمله، «ملاحسین واعظ کاشفی» را باید نام برد که با نظم داستانی بخشیدن به‌وقایع **کرب‌وبلا** و ایجاد یك بافت اولیهٔ نمایشی برای آن‌حوادث و انتشار کتاب **روضة‌الشهدا** در اشاعه و تکامل تعزیه به‌سوی یك شکل نمایشی مستقل سهم بسزائی داشت.

اما انتقال نمایش فرنگستان به‌ایران به‌سبب عقاید مذهبی و حکومتهای استبدادی و ارتجاعی، ساخت طبقاتی جامعه و حاکمیت روانشناسی خاص در جوامع سنتی، به‌سختی

صورت گرفت و با بررسی که خواهیم کرد، روشن می‌شود که چگونه نمایش فقط مقارن با حکومت نیم قرنی ناصرالدینشاه و قدرت و قوام آن حکومت توانست حضور خود را به‌طور رسمی در جامعه اعلام کند.

بدین ترتیب، در زمان حکومت ناصرالدینشاه بود که نمایش برای نخستین بار قادر می‌گردد تا در دامان حمایت درباریان که به‌تأسی از ناصرالدینشاه در پی یافتن وسائل سرگرمی و تفنن بودند، خودنمائی کند. اما تنها حمایت درباریان و رجال نبود که نمایش توانست بر آن تکیه کند. چه به‌سبب نشر افکار تجددخواهانه و ازدیاد نفوس اهل سواد، مسافرت به‌فرنگستان و افزایش تعداد روزنامه‌ها سبب گردید تا عده‌ای از روشنفکران نیز متوجه این وسیلهٔ ارتباطی و انتقادی شده و بتوانند از طریق تیارتر و تیارترنویسی شروع به‌انتقاد از دستگاه حکومتی کنند. از میان همین گروه بود که نخستین تجربه‌کنندگان نمایشنامه‌نویسی در ایران بیرون آمدند. اما موجی که از این سو برخاست آنقدر در مقابل تهاجمات نیروهای مرتجع و عقب‌مانده دستگاه حکومت و جامعه ضعیف بود که جز رخسارهائی پریده رنگ از این تجربیات ترسیم نشد.

به‌هر صورت، قرن سیزدهم هجری، قرن آشنائی‌ها و قرن نخستین تجربیات ایرانیان در زمینهٔ نمایش و نمایشنامه‌نویسی به‌شمار می‌رود و بدون شناخت شرایط اجتماعی، فرهنگی و ادبی حاکم بر آن که با ریشه‌های نمایش پیوندهای عمیقی دارند، شناسائی و شناخت چگونگی انتقال و اشاعه نمایش فرنگستان در ایران امکان‌پذیر نخواهد بود.

فصل اول:

اوضاع اجتماعی ـ سیاسی و ادبی
دوران قاجارها

۱. اوضاع اجتماعی و سیاسی

پس از انقراض خاندان صفوی که قریب به‌دویست و چهل سال بر ایران حکومت کردند، نادرشاه افشار و پس از او کریم خان زند فرمانفرمای ایران شدند. آنگاه آغا محمدخان قاجار پس از جنگها و مبارزات و قتل‌عام‌های دهشتناک توانست دوباره دستگاه دیوانسالار مرکزی را منسجم سازد و سرتاسر سرزمین ایران را زیر لوای حکومت مرکزی در آورد و به‌سال ۱۲۱۰ هجری قمری با نهادن تاج بر سر و جلوس بر تخت پادشاهی، استقرار خاندان قاجار را رسمیت بخشد.

از اتفاقات مهم دورهٔ پادشاهی آغامحمد خان قاجار، دو لشگرکشی او به‌گرجستان و گشودن شهر تفلیس است که صرف نظر از اهمیت تاریخی، از اهمیت نمایشی نیز برخوردار است. زیرا که اولین برخورد تاریخی ایرانیان با نمایش فرنگستان در همین لشگرکشی به‌گرجستان اتفاق می‌افتد و بدین ترتیب نمایش ایران با نمایش تفلیس پیوندی خونبار می‌بندد.

آغامحمدخان قاجار در ربیع‌الاول سال ۱۲۱۰ در نخستین لشگرکشی خود به‌گرجستان، دروازهٔ شهر تفلیس را می‌گشاید و پس از قتل و غارت و ویرانی بسیار، بزرگان شهر را هم گردن می‌زند که از جمله «بسیاری از بازیگران تئاتر تفلیس نیز به‌دستور آغامحمدخان قاجار به‌قتل» [۱] می‌رسند. چنین است که نمایش شهر تفلیس که در آن زمان صاحب فرهنگ نمایشی متأثر از فرنگ بود، با این برخورد خونبار تقریباً از هم پاشیده می‌شود.

---

۱. بکتاش، مایل: طلوع غریبهٔ تئاتر در افق ایران، فصلنامه تئاتر، شماره ۳، ۱۳۵۷، ص ۱۱.

اما فرجام کار آغامحمدخان قاجار از فرجام بازیگران تئاتر تفلیس بهتر نمی‌شود و در سال ۱۲۱۱ هـ.ق است که او نیز در کنار قلعهٔ شوشی قفقاز به‌دست کسان خود کشته می‌شود و فتحعلی شاه در شوال ۱۲۱۲ بر تخت سلطنت جلوس می‌کند.

دورهٔ پادشاهی فتحعلی شاه قاجار که از سال ۱۲۱۲ تا درگذشت وی ـ سال ۱۲۵۰ دوام می‌آورد، دورهٔ ورود ایران به‌جرگهٔ کشورهای نیمه استعماری وابسته به‌بازارهای جهانی به‌شمار می‌رود. زیرا که در این دوره علاوه بر یك سلسله جنگ‌های خانمان برانداز با دولت روسیه تزاری و از دست دادن بسیاری از نواحی شمالی و عقد قراردادهای ننگین از جمله عهدنامه‌های **گلستان** و **ترکمن چای** در سالهای ۱۲۲۸ و ۱۲۴۳ هـ.ق، دورهٔ واگذاری بسیاری از امتیازات بی‌حد و حصر اقتصادی و سیاسی به‌دولت پادشاهی بریتانیای کبیر نیز محسوب می‌شود. همینطور در همین دوره است که هجوم فرهنگی دول استعماری در پی تسلط اقتصادی و سیاسی به‌ایران آغاز می‌شود و همین عوامل است که سبب تحولات عمیقی در نهادها و طبقات اجتماعی ایران در دوران قاجاریه می‌شوند.

از جمله اتفاقات مهم دورهٔ پادشاهی فتحعلی شاه، اعزام پنج تن از محصلین ایرانی به‌انگلیس در سال ۱۲۳۰ هـ.ق است که در بین آنها، «میرزا صالح شیرازی» ناشر نخستین روزنامهٔ ایرانی از جهت تأثیر فرهنگی که وی در نهضت تجددخواهی داشته، چهرهٔ مهمی به‌شمار می‌رود. همچنین تأسیس اولین چاپخانه (باسمه خانه) به سال ۱۲۳۳ در تبریز و کشته شدن «گریبایدوف» وزیر مختار روس به‌سال ۱۲۴۴ هـ.ق و به‌دنبال آن روانه شدن «خسرو میرزا» با هیئتی به‌دربار روس برای عذرخواهی از قتل سفیر دولت تزار و بالنتیجه آشنائی هیئت ایرانی با تماشاخانه‌های **پطرزبورغ** از جمله حوادث دیگر دورهٔ پادشاهی فتحعلی شاه هستند که بطور مفصل راجع به‌آنها خواهیم نوشت.

پس از درگذشت فتحعلی شاه در سفر اصفهان، محمدشاه در سال ۱۲۵۰ در تبریز به‌سلطنت می‌رسد و در طهران تاجگذاری می‌کند. در دوران کوتاه زمانداری این پادشاه، آشوب‌های بسیاری در داخل کشور رخ می‌دهد و دستگاه دیوانسالار به‌سبب رقابت بیش از حد دچار هرج و مرج و فساد می‌شود. این فتنه و فساد بیشتر در اثر کشته شدن «میرزا ابوالقاسم قائم مقام» به‌فرمان محمدشاه در سال ۱۲۵۱ هـ.ق و به‌صدارت رسیدن «حاجی میرزا آقاسی» ایجاد می‌شود که زیر نفوذ بی‌چون و چرای بیگانگان در ایران صدارت می‌کرد.

محمدشاه در سال ۱۲۶۴ هـ.ق بر اثر بیماری درگذشته و ناصرالدین شاه پسر هفده ساله‌اش در همان سال تاج شاهی را بر سر می‌گذارد. حکومت ناصرالدین شاه نزدیك به‌نیم قرن طول می‌کشد و در همین دوره است که تیارتر و تیارترنویسی در ایران رواج پیدا می‌کند. اما صرف نظر از این مسئله و اصلاحات و نوآوریهای دیگر، حکومت استبدادی و فاسد ناصرالدین شاه به‌مدت پنجاه سال در خواب خوش خرگوشی فرو می‌رود و هنگامی

که بزرگترین انقلاب‌های صنعتی و اجتماعی در کشورهای اروپائی رخ می‌دهد، ناصرالدین شاه و دربارش دل به‌این خوش می‌کردند که تحت نفوذ صلح‌آمیز دول استعماری و با دادن انواع و اقسام امتیازات ملی و در مقابل گرفتن وام‌های هنگفت برای مخارج عیاشیها و به‌بیگاری کشیدن ملت، به‌چیزی جز مسافرت به‌فرنگستان و شکار و تن‌پروری و هوسرانی فکر نکنند. چنانکه «اعتمادالسلطنه» در باب سفر شاه به‌فرنگستان در **روزنامهٔ خاطرات** می‌نویسد: «امروز طلوزان خواست دختر آوازه‌خوانی را برای شاه جاکشی کند که هم شاه را راضی کرده باشد و هم کسی نفهمد.»[۲].

از اتفاقات مهم تاریخی و فرهنگی دوران سلطنت ناصرالدین شاه، گشایش مدرسهٔ **دارالفنون** به‌سال **۱۲۶۸** هـ.ق است که انگیزه و امکانات لازم برای نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه را در ایران فراهم می‌کند. از سوی دیگر اولین نطفه‌های نمایش اجرائی نیز در تالار مدرسه دارالفنون و با همکاری معلمان فرنگی و با دستیاری تنی چند از ایرانیان بسته می‌شود.

کشته شدن «میرزا تقی خان امیرکبیر»، سرکوب نهضت بابیان در سال **۱۲۶۸** هـ.ق، اعزام محصلین بسیار به‌فرنگ برای آشنائی و کسب علم و دانش و هنرهای جدید، ایجاد و انتشار تعداد بسیاری روزنامه از جمله **روزنامهٔ اختر** در سال **۱۲۹۲** هـ.ق در استانبول و **روزنامهٔ قانون** در سال **۱۳۰۷** در لندن از دیگر اتفاقات اجتماعی و فرهنگی بودند که سبب **طغیان افکار** و پایه ریزی نهضت‌های تجددخواهانه در زمینهٔ مسائل اجتماعی و ادبی در این دوره شدند.

اما نباید فراموش کرد که تسلط سیاسی و اقتصادی و فرهنگی دول استعماری بر ایران از طرفی هم سبب ایجاد روابط و مناسباتی شد که در رشد و نمو افکار آزادیخواهی سهم اساسی داشته‌اند. و همین افکار آزادیخواهی و تحولات اجتماعی حاصل از این دوره بود که زمینه را برای انقلاب بورژوا ـ مردمسالار مشروطه آماده ساخت.

□

در دوران حکومت قاجارها، ایران کشوری نیمه استعماری بود، زیرا که دو نیروی

---

۲. اعتمادالسلطنه، حسن: **روزنامهٔ خاطرات**، امیرکبیر، ۱۳۵۰، ص ۴۶ ـ ۶۴۵.

متخاصم استعماری ـ انگلیس و روسیه بدون آنکه کشور را به‌دو قسمت مجزا تقسیم کنند و اداره آن را خود رأساً برعهده گیرند، آن را به‌حوزه‌های نفوذ تقسیم کرده و برای تثبیت نفوذ خود دائماً در حال رقابت با یکدیگر بودند. اما هرگاه جریانی قصد داشت کشور را مستقل از این دو نیرو اداره کند فوراً در پس پرده اتحادشان را برقرار می‌ساختند.

وضعیت نیمه استعماری ایران بسیاری از نهادهای حکومتی و رجال را از لحاظ سیاسی زیر نفوذ قرار می‌داد و ازلحاظ اقتصادی هم سرآغاز پاشیدگی بازارهای کوچك محلی، رشد تجارت خارجی، تخصص در تولیدو صدور مواد خام، زوال صنایع دستی، اعتیاد به‌مصرف مصنوعات فرنگی و به‌طور کلی وابستگی اقتصادی به‌قدرتهای استعماری را سبب می‌گردید. از جمله ویژگیهای وضعیت نیمه استعماری که سبب عدم رشد سرمایه‌داری و مردمسالاری در این دوره در ایران گردید، می‌توان از استبداد داخلی و استعمار خارجی، ناکامیهای جنبش‌های سیاسی و علی‌الخصوص جنبش‌های بازاریان، رشد واشاعه دوگانگی فرهنگی میان طبقات متجدد و طبقات متقدم نام برد.

وضعیت نیمه استعماری ایران در زمان قاجارها همچنین سبب ایجاد فساد عظیمی در دستگاه دیوانسالار مملکت شد که در واقع زمینهٔ اساسی را برای نمایشنامه‌نویسی این دوره که مبتنی بر **انتقاد** و **هجو** این دستگاه بود فراهم می‌ساخت. چنانکه نمایشنامه‌های این دوره را با عنوان«انتقادهای اجتماعی» می‌توان مشخص کرد.

۲. اوضاع ادبی و جنبش‌های تجددخواهانه

در تاریخ ادبیات ایران این دوره را **دوران بازگشت** می‌خوانند و منظور از آن بازگشت به‌سبك قدما است که در واقع نوعی تجدید حیات ادبی یعنی رنسانس محسوب می‌شود.

در زمینهٔ شعر و شاعری، این دوره واکنشی در مقابل سبك هندی بود که در دورهٔ صفوی به‌سبب روی آوردن شعرا به‌دربار سلاطین عثمانی و شاهان گورکانی هند و تشویق و ترغیب آنان به‌این سبك رواج بسیاری پیدا کرده بود. این سبك، آوردن مضامین بدیع باریك و بیان معنی بسیار در لفظ اندك را در شعر فارسی باب کرد، اما «در نیمهٔ دوم قرن دوازدهم ـ اواخر دورهٔ افشارها و کمی پیش از آنکه فتحعلی شاه گویندگان و سخنوران را در دربار با شکوه خود گرد آورد ـ ذهن مردم از سبك متکلف دورهٔ مغول و تیموریان و عبارت‌پردازیها و نکته سنجیهای سبك هندی آزرده و ملول گردید و نهضت نسبتاً مهمی در

شعر فارسی آغاز شد.»[۳]. از پیشقدمان این نهضت ادبی می‌توان از «میرسید علی مشتاق» از سادات حسینی اصفهان نام برد.

هدف از این نهضت ادبی؛ بازگشت به سبک قدما برای نجات شعر فارسی از تباهی و فقر دورهٔ مغول و تیموریان وصفوی بوده و شعرای این نهضت می‌کوشیدند تا آثار پیشینیان را چون فردوسی، عنصری، منوچهری، حافظ و سعدی را دوباره زنده کنند و از همهٔ پیشگامان این نهضت، «فتحعلی خان کاشانی» متخلص به«صبا» مشهورتر بود که از فتحعلی شاه قاجار لقب «ملك الشعرا»یی هم گرفت.

از لحاظ نثر نویسی، نثر فارسی که به‌سبب هجوم اعراب با لغات تازی بسیاری مخلوط شده بود، پس از استیلای مغول و تیموریان انباشته از لغات و اصطلاحات ترکی و مغولی و جغتایی شد و الفاظ پیچیده و عرفانی و صنایع لفظی نثر فارسی را دچار سنگینی و انحطاط کرد.

در دورهٔ قاجاریه، نهضت ادبی بازگشت درمورد نثرنویسی دیرتر از شعر اتفاق می‌افتد و با وجود اصلاحاتی که کسانی مانند میرزا ابوالقاسم قائم مقام در نثرنویسی انجام دادند، اما باز نثر فارسی درگیر عبارت‌های پیچیده و لفاظی‌های بی‌معنی بود. این نثر به‌هیچ وجه مناسب **دیالوگ‌نویسی** برای نمایش نبود و می‌توان گفت یکی از علل ضعف در شکل‌گیری هنر نمایشنامه نویسی در دوران قاجارها، همین مشکل نثرنویسی و علی‌الخصوص فقدان یك نثر محاوره‌ای بود که در نمایشنامه‌نویسی مورد احتیاج است. ازاین گذشته، سبك نثرنویسی در این دوره به‌سبب نشر کتابهای خطی در میان مردم و همینطور ترجمه آثار فرنگی و نیاز به یافتن معادل‌ها و واژه‌های مناسب برای بعضی از اصطلاحات فرنگی دچار هرج و مرج هم گردید.

اعزام دانش‌آموزان ایرانی به اروپا، ایجاد چاپخانه‌های حروفی و سنگی در تبریز و طهران، نشر روزنامه‌های مختلف در داخل و خارج، تأسیس دارالفنون و نیاز به‌ترجمه کتب علمی و فنی، همه از عوامل تأثیر گذارنده بر روی نثرنویسی در دورهٔ قاجاریه بودند و در اثرهمین عوامل بود که کم کم نثری ساده به‌تقلید از اروپائیان در ایران شروع به‌شکل‌گیری نمود و «باب ساده‌نویسی و ساده‌گوئی باز شد.»[۴]

یکی از نویسندگان ساده‌نویس، «ناصرالدین شاه» بود که سفرنامه‌های خود را با نثری ساده نوشته و منتشر می‌کند. همچنین از میرزا آقاخان کرمانی، میرزاحسن خان اعتمادالسلطنه و میرزا ملکم خان می‌توان نام برد.

دو تن از متفکران اجتماعی هم که در این دوره در جنبش‌های ادبی و اجتماعی تأثیر بسیار گذاردند، یکی «عبدالرحیم طالبوف» و **کتاب احمد** بود و دیگری «حاجی

---

۳. آرین پور، یحیی: از صبا تا نیما، جلد اول، جیبی، ۱۳۵۰، ص ۱۳.
۴. بهار، محمدتقی: سبك‌شناسی، جلد سوم، پرستو، ۱۳۴۹، ص ۳۷۰.

زین‌العابدین مراغه‌ای» و کتاب مشهورش **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ یا بلای تعصب.**

□

عبدالرحیم ابوطالب نجار تبریزی معروف به «طالبوف» به‌سال ۱۲۵۰هـ.ق در تبریز بدنیا آمد و شانزده یا هفده ساله بود که تبریز را ترك کرده و به‌تفلیس که در آن هنگام مرکز آزادیخواهی و تجددخواهی بود رفت و ضمن تحصیل زبان و ادبیات روسی به‌کارمشغول شد. پس از چندی از تفلیس به «ولادی قفقاز» رفته و در «تمرخان شوره» مرکز حکومت داغستان اقامت کرده که تا آخر عمر هم همان‌جا می‌ماند.

عبدالرحیم طالبوف قبل از انقلاب مشروطه، همراهِ سایر آزادیخواهان که در داخل و خارج جهت تحصیل مشروطیت مبارزه می‌کردند، با مقاله‌هائی که در انتقاد از حکومت مطلقه استبدادی ایران و در له آزادی و تدوین قانون اساسی می‌نوشت، به‌جنبش مشروطه‌خواهی کمك فراوانی کرد. مردم آذربایجان پس از پیروزی مشروطه‌طلبان، او را به‌نمایندگی دورهٔ اول مجلس انتخاب کردند که طالبوف بنابر عللی از آمدن و حضور در «دارلشورای ملی» خودداری کرد. طالبوف در اواخر سال ۱۳۳۸ هـ.ق و یا اندکی بعد از آن در «تمرخان شوره» چشم از جهان برمی‌بندد.

تألیفات عبدالرحیم طالبوف، از رساله‌های علمی گرفته تا رساله‌های اجتماعی و اخلاقی، همگی از شهرت بسزائی برخوردار بودند که مشهورتر از همه، کتاب اول او یعنی **سفینه طالبی یا کتاب احمد** است که در دو جلد تدوین و جلد اول آن به سال ۱۳۰۷ هـ.ق نگارش یافته اما در سال ۱۳۱۱ در اسلامبول به چاپ رسیده است.

سفینه طالبی یا کتاب احمد، رساله‌ای آموزشی است راجع به‌عبادت، مذاهب، زبان‌ها، خط میخی و هیروگلیفی، عکاسی، اختراعات و اکتشافات جدید و بالاخره مسائل اجتماعی و سیاسی. چنانکه خود نویسنده در «صحبت هشتم» اشاره‌ای دارد، طرح کتاب از کتاب **امیل**[5] نوشتهٔ «ژان ژاك روسو»[6] نویسندهٔ فرانسوی گرفته شده است.

شیوهٔ نگارش کتاب به‌شکل گفتگو بین اعضای یك خانواده است که در آن احمد قهرمان خردسال داستان ضمن بازی با برادر و خواهرش از بیانات سودمند پدر دانشمند

---

5. Emile

6. J.J. Rousseau (1712 — 1778).

خود بهرور می‌گردد. سبك نگارش کتاب از لحاظ نمایشنامه نویسی بسیار حائز اهمیت است، زیرا که این گونه دیالوگ‌نویسی‌ها که در آن زمان شروع به‌تقلید شده بود، ناآگاهانه کمك به «تیارتر نویسی» می‌کرد. سندهای بسیاری در دست است که این احتمال را می‌دهند که در این دورهٔ تاریخی، بسیاری از نمایشنامه‌هائی که نوشته شدند از درون همین دیالوگ‌نویسی‌های ابتدایی و ساده بیرون آمده‌اند. از سوی دیگر، این طرز نگارش به‌شیوهٔ مکالمه‌نویسی سبب شد که بعضی‌ها کتاب‌های طالبوف را هم در ردیف «تیارتر» به‌حساب آورند.

زبان ساده و بی‌تکلفی که طالبوف در نوشته‌های خود از جمله در کتاب احمد بکار برده، بی‌شك الگوئی شده است برای آنهائی که طالب آموختن و نوشتن نمایشنامه بوده‌اند. زیرا که سبك انشای طالبوف با شیوهٔ محاوره‌ای، ظرفیت تصویرپذیری زیادی داشته و به‌همین دلیل هم هست که بعضی‌ها معتقدند کتاب احمد و مسالك‌المحسنین طالبوف از «بهترین داستانهای نخستین سبك جدید فارسی به‌شمار می‌آیند.».

جهت آشنائی با شیوهٔ نگرش طالبوف بر پدیده‌های علمی و اجتماعی و نیز آشنائی با سبك نگارش کتاب، پاره‌هائی از کتاب احمد را نقل می‌کنیم. در ابتدای جلد اول کتاب می‌خوانیم:

> پسر من احمد هفت سال دارد روز دوشنبه اول ماه ذی‌الحجه متولد شده. طفل با ادب و بازیدوست و مهربان است. با صغر سن همیشه صحبت بزرگان و مجالست مردان را طالب است... سخن را آرام می‌گوید، آنچه نفهمد مکرر سؤال می‌کند. بسیار مضحك است؛ کم می‌خندد و بهانهٔ جزئی کافی است که نیم ساعت بگرید... من در این کتابچه آنچه تا روز رفتن او به مکتب از وی دیده و خواهم شنید همه را به‌بی‌ترتیب خواهم نوشت، و آنچه از من پرسیده و جواب شنیده، به‌قدری که سهولت گنجایش در فهم اطفال داشته باشد، به‌رشتهٔ تحریر خواهم کشید، و آنها را در ذیل چند «صحبت» مندرج خواهم نمود.(۷)

در «صحبت چهارده» از کتاب، گفتگو راجع به‌سپاهی و سپاهیگری است که طالبوف در ضمن تشریح این علم جدید، اوضاع سپاهیگری در ایران را نیز به‌انتقاد می‌گیرد:

> امروز صبح آقا احمد لباس توپچی را که بمیل مادرش برای او دوخته بودند پوشیده و شمشیر کوچکی نیز در کمر داشت که به‌زمین می‌خورد. وارد اتاق شد. حالت غریبی داشت. سلام سپاهی داد. من هم همان طور جواب داده، تحسینش کردم و دعایش نمودم.

---

۷. طالبوف، عبدالرحیم: کتاب احمد، نشر شبگیر، ۱۳۵۶، ص ۱۶.

گفتم: این لباس به تو خیلی خوشایند است.

گفت: آقا محض خاطر مادرم پوشیده‌ام وگرنه هرگز خوش ندارم که سپاهی باشم. در میان ما سپاهی اسد است که نه رحم دارد نه خوف.

گفتم: این طور که تو سپاهی را معنی نمودی غلط است. سپاهیِ یعنی حافظ وطن... سپاهیگری یعنی مجاهدی در راه حفظ وطن که وظیفهٔ مقدسهٔ جمیع ابنای بشری است...

گفت: آقا، می‌خواستم طبیب بشوم و سبب حیات بنی نوع خود گردم نه این که آحاد لشکری و اسباب ممات باشم. اعتقاد من این است که کشتن ابنای جنس خود به‌هر ملاحظهٔ مقدسه‌ای که باشد درست نیست. اگر بنی نوع ما تکالیف خود را بفهمند و چنانکه فرموده‌اید وظیفهٔ مأموریت خود را به‌عمل آورند هرگز کار به‌اضطرار جنگ وکشتار نمی‌کشد.مگر وطن ما یا وطن دیگران برای این است که عموم سکنه حامل شمشیر و تفنگ و نیزه بشوند، معتاد نشست و برخاستِ فنون حربیه باشند. در مدارس عوض علم تمدن عادات وحشیگری و خونریزی را تحصیل نمایند...

گفتم: نور چشم من، درست می‌گویی از خدا می‌خواهم که تو این تحقیقات پیرانه و نصایح مفیده را که در طفلی می‌دانی در ایام رشدو جوانی هم به‌مستمعین خود بخوانی و سخن تو در قلوب شنوندگان مؤثر باشد و در هر جا بگویی یا بنویسی درجهٔ قبول یابد...

گفت: من نمی‌توانم بفهم که جنگ یکی دو یا صد نفر جز زد و خورد و بریدن و کشتن و بعضی حرکات بدنی چه علم مخصوصی دارد که او را مثل سایر علوم باید یاد گرفت.

گفتم: علم جنگ فوق سایر علوم است، زیرا که عهد ما عهد تیروکمان و سنگ و فلاخن نیست که هر کس بیشتر قوت دارد دورتر بیندازد... درعلم جنگ غیر از علوم عادیه دانستن تاریخ جنگ قرون مالفه و موشکافی فن حرکات لشکری گذشتگان در فتح و شکست برای میزان حرکات خود علمای جنگ در کار است... صاحبان مناصب جلیلهٔ عسکریه غیر ازاینکه از علوم عادیه امتحان بدهند باید تاریخ همهٔ جنگهای معروف عالم را بخوانند و سبب فتح یا شکست او را بدانند و بدرجه‌ای بفهمند که در وقت لزوم بتوانند میزان عمل قرار بدهند وگرنه احدی به‌نیل مقام بلند صاحبمنصب لشکری مفتخر نمی‌تواند بشود اگرچه پسر شاه مملکت باشد.

گفت: آقا، پسر حبیب‌اللّه خان همسایهٔ ما به‌قدر محمود است، به‌مکتب هم نرفته لباس سرهنگی می‌پوشد.

گفتم: نورچشم من، این قواعد در دولتهای همجوار معمول است وگرنه در وطن ما مناصب هنوز موروثی است، هرکس بمیرد پسرش جانشین است. سرتیپ‌های پانزده ساله پیدا می‌شود...[۸]

---

۸. کتاب احمد، همان، ص ۶۶ ـ ۶۲.

در جلد دوم کتاب احمد، بیشتر راجع به‌مسائل اجتماعی بحث می‌شود. در انتهای «صحبت دوم» طالبوف اعتیاد جامعهٔ وابسته ایران را توصیف کرده و در همان سالهای نخستین وابستگی، آرزوی خودکفائی و استقلال اقتصادی ایران رادارد. زیرا که طالبوف واقف بوده که خودکفائیِ اقتصادی استقلال سیاسی را نیز به‌همراه دارد:

... بی‌مبالاتی رجال دولت ما مگر می‌تواند مانع حیات طبیعی ملت بشود؟ پس چرا دست به‌روی هم گذاشته، همتی نمی‌کنیم و غیرتی نمی‌نمائیم. پس چرا می‌گذاریم به‌قول میرزا جعفرخان مشیرالدوله مرحوم فرنگیها شریعت ما را بدزدند، اسمش را قانون بگذارند و معمول دارند که مجرا نمایند، از برکت شریعت ما متمدن گردند، عالم را در کشفیات حقایق به‌حیرت آورند، ارتقاء به‌اعلا درجهٔ نفاست و تمیزی نمایند و آنچه از ما دزدیده‌اند به‌ما بفروشند. ما مسلمانان نیز تنها به‌اسم بی‌مسما اکتفا نموده، در میان گل و لای گندیده غسل جمعه بکنیم. عوض این که از دزدان ثروت و دیانت مسروقهٔ خود را استرداد نمائیم، از ماهوت آنها عبا بدوزیم، از تنزیب آنها عمامه بپیچیم، روی کاغذ آنها قرآن مجید بنویسیم، با عینك آنها تلاوت نماییم، رفناد آنها را قند سفید گفته میل بفرمائیم، و پیه آنها را شمع کافوری گفته بسوزانیم، از سوزن گرفته تا کبریت و کفن اموات محتاج فرنگیها بشویم... وای اگر از پس امروز بود فردایی...[۹]

کتاب مسائل‌الحیات که به‌عنوان جلد سوم کتاب احمد شناخته شده، در سال ۱۳۲۴ هـ.ق در تفلیس به‌چاپ رسیده و مقارن با امضاءو اعلام پنجاه و یك اصل قانون اساسی در ۱۴ ذیقعده ۱۳۲۴ هـ.ق و بازگشائی نخستین دورهٔ «دارلشورای ملی»انتشار می‌یابد. طالبوف از زبان احمد که در این جلد، آموزگاری دانشمند و قانون دان شده است، قانون اساسی، مشروطیت، پارلمان وحدود و وظایف دولت را تعریف می‌کند. او تعاریف خود را براساس یك روش تطبیقی با سایر قوانین اساسی کشورهائی نظیر فرانسه، ایتالیا و بلژیك قرار داده:

... چنانچه اشاره نمودیم قانون اساسی عبارت از آن قانون است که در او حقوق پادشاه و تبعه واضح معین شده باشد. وضع قوانین و اجرای او به‌حکم قانون اساسی در یك دستگاه است، که در آنجا پادشاه و تبعه مشترکاً و متحداً کار می‌کنند، و اسم آن دستگاه را به‌اسامی مختلفه ولی عموماً پارلمنت گذاشته‌اند.[۱۰]

در این کتاب ـ مسائل‌الحیات، طالبوف نه تنها اصول و قوانین حکومت مشروطه پارلمانی را توضیح می‌دهد بلکه چشم‌اندازی هم ازسایر نظامها و تفکرات اجتماعی ترسیم

---

۹. کتاب احمد، همان، ص ۱۱۳.
۱۰. کتاب احمد، همان، ص ۹۲ ـ ۱۹۱.

می‌کند. طالبوف ضمن طرح مکاتب گوناگون سیاسی چون **سوسیالیسم**، **آنارشیسم** و غیره؛ در سال **۱۹۰۷** میلادی حتا نوید جامعهٔ بشری را می‌دهد که خود آن را «یك فدراسیون کبیری به‌عنوان جمهوریت سرخ...» می‌خواند.

□

رمان انتقادی ـ اجتماعی **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیك یا بلای تعصب او**، نوشتهٔ «حاج زین‌العابدین مراغه‌ای یکی از مشهورترین کتابهائی است که راجع به‌اوضاع و احوال اجتماعی ایران در اواخر قرن سیزدهم هجری قمری نوشته شده است.

سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ، یکی از آثار مهم ادبی و اجتماعی پیش از مشروطیت است و خو اننده با مطالعه آن متوجه خواهد شد که چرا اسباب و وسائل انقلاب مشوطه در ایران فراهم گردید.

در اطراف شرح حال نویسنده بحث‌های فراوانی در گرفته است. زیرا که نویسنده در جلد اول و دوم از افشای نام خود خودداری کرده و در جلد سوم است که به‌معرفی خود می‌پردازد و از همین جا اختلاف نظرهائی راجع به‌تعلق این کتاب به‌افراد پدید آمده است و بی‌نام بودن بعضی از همین قسم کتابهای منتشره در دوران قاجاریه، خود مشکل بزرگی را برای محققان ایجاد کرده است. انگیزهٔ نگذاردن نام در پای بعضی از آثار به‌سبب همان استبداد حکومتی بوده که نویسندگان از ترس آن جرئت معرفی خود را نداشته‌اند و واضح است که اگر اثر، کتابی انتقادی و شدیدالحن مانند سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ باشد دیگر فبها.

بدین ترتیب، بعضی از افراد اعتقاد داشتند که جلد اول کتاب نوشتهٔ «میرزا مهدی خان تبریزی» از نویسندگان روزنامهٔ اختر بوده و می‌گفتند که جلدهای دوم و سوم با جلد اول اختلاف دارد.اما «احمد کسروی» معتقداست که اگرچه اختلافاتی بین این سه جلد وجود دارد، اما شیوهٔ نگارش واحدی در آنها بکار رفته و می‌گوید نویسنده هر سه جلد بی‌شك باید خود«حاجی زین‌العابدین مرّاغه‌ای» باشد.

سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ، یکی از نخستین کتابهای انتقادی ـ اجتماعی از نوع فرنگی در زبان فارسی است که به‌تشریح خصوصیات زندگی مردم ایران و روابط و مناسبات اجتماعی حاکم در آن دوران مـی‌پردازد و با زبانی ساده و شیوا و مصور، اجتماع

ایران اواخر قرن سیزدهم هجری را توصیف می‌کند:

> این نخستین رمان اصیل اجتماعی از نوع اروپائی در زبان فارسی است که زندگانی مردم ایران را همچنانکه بوده تشریح کرده و از این حیث شباهت زیادی به‌رمان نفوس مرده تألیف نیکلاگوگول نویسندهٔ بزرگ روس، پیدا می‌کند. نمی‌توان تصور کرد که مؤلف از طرح ناتمام نویسندهٔ روس اطلاع داشته است. اما به‌طور حتم آثار کلاسیکهای روس در تألیف این کتاب دخالت و تأثیر زیاد داشته و نویسنده طرزانتقاد از حیات و معیشت ملی و فاش کردن عیوب جامعه و تصویر وضع زمان خود را از آنان آموخته است.(۱۱)

ابراهیم بیگ، قهرمان کتاب، فرزند یکی از تجار بزرگ آذربایجان، جوانی است وطن‌دوست، اصلاح‌طلب و نقاد. او پنجاه سال پیش از تاریخ تحریر کتاب به‌قصد تجارت به‌مصر رفته و در مدت کوتاهی ثروت بسیار اندوخته است. بعد از فوت پدر، ابراهیم بیگ به‌قصد زیارت مشهد مقدس بار سفر می‌بندد و از طریق استانبول و تفلیس و باکو و انزلی و غیره وارد مشهد می‌شود. آنگاه پس از دیدار از شهرهای طهران، قزوین، اردبیل و تبریز به‌مصر باز می‌گردد.

سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ، شرح و توصیف همین سفرها و مشاهدات ابراهیم بیگ است از اوضاع و احوال مملکت. ابراهیم بیگ از ناآگاهی‌ها و پریشانی‌ها و اوضاع فاسد حکومتی، با زیباترین کلام پرده بر می‌دارد و آرزوی اصلاحات واقدامات مفیده برای مردم کشور خود می‌کند. انتشار چنین کتابی در جامعه ایران قبل از انقلاب مشروطه که مردم تشنه فراگیری بودند، بسیار مهم می‌آید. کتاب دست به‌دست می‌گردد و مردم با خواندن آن بر محیطی که در آن زندگانی وحشتبار خود را می‌گذراندند، آگاهی یافته و بر عقب‌ماندگی و پریشانی خود دل سوزانده و کلمات نویسنده را مکرر در کتاب آمده، زمزمه می‌کنند: **«زنده‌اند ولی مرده... مرد اند ولی زنده»**.

ابراهیم بیگ در سر راه خود به‌ایران، در شهر بادکوبه اقامت می‌کند و اوضاع و احوال ایرانیان رانده از وطن و آواره‌ئی که در پی یافتن کار و باری به این شهر مهاجرت کردند را چنین توصیف می‌کند:

> ... دیدم مردم جمع شده؛ های و هویی بلند گشت، و یکی را میزنند و بآواز بلند میگویند این همشهری(۱۲) پدرسوخته را، و هر کس رسید میزند. پرسیدم این بیچاره را به‌چه گناه میزنند و کیست؟ و چه کاره است؟ گفتند ایرانی و مزدور، یعنی عملهٔ یکی از کشیتهاست

---

۱۱. از صبا تا نیما، همان، جلد اول، ص ۳۱۰.

۱۲. در بادکوبه به‌ایرانیان همشهری می‌گفتند.

که صاحبش مسلمان و از اهل بادکوبه است. زنندگان نیزمزدوران کشتی و از اهل این بلدند. گفتم این چگونه مسلمانی است که یکتن بی‌گناه و غریب را پنجاه نفر می‌زنند. آن شخص گفت اهل بادکوبه درحق ایرانی خیلی بی‌رحم هستند. خواستم خودم را بمیان اندازم آن شخص، که مرد موقری بنظر میآمد، مرا از آن عزم مانع شد. گفت مرو که ترا هم بحال او میگذارند. معلوم است که شما تازه وارد این شهر شده‌اید. ما همه روزه امثال این را دیده، خون جگر میخوریم. خدای نیامرزد کسانی را که سبب این همه بدبختی و خواری و مذلت و تیره روزگاری ما شدند.»[۱۳]

ابراهیم بیگ وقتی به‌تهران می‌رسد، اولین چیزی را که لابلای روابط و مناسبات در می‌یابد، زد و بند صدراعظم و دستگاه دربار با انگلیسی‌ها در جهت دادن بعضی امتیازات است و همین مسئله عمق دیدگاه سیاسی زین‌العابدین مراغه‌ای را نسبت به‌مسائل و مشکلات اجتماعی ایران را نشان می‌دهد:

... ملاحظه نمودم که در این مملکت یك راهنما و بلد بطور دائمی لازم داریم. چه باید کرد. همچنان آدمی را از کجا پیدا توانم نمود. در این فکر راه میرفتم. دیدم در اثنای راه یکنفر فرنگی بیکی از ایرانیان راست آمد و بآیین انگلیسی با همدیگر آشنایی کردند. ایرانی مانند انگلیسیان حرف میزد بطوری که گوئی خود ازمردم انگلستان است.

خیلی تعجب کردم. چنانکه نفهمند خود را در یکطرف ببهانه‌ای مشغول داشته گوش بصحبت آنان دادم. ایرانی پرسید چه طور شد. انگلیسی گفت تمام کرده‌اند. سی هزار تومان بصدراعظم، دیگر مبلغی را که بشخص سلطنت نام برد درست نفهمیدم. گفت فردا اعلیحضرت همایونی نیز امضا خواهند فرمود. پس از آن از یکدیگر جدا شدند. انگلیسی رفت. من هم بدقت تمام بر او مینگریستم که یاللعجب این ایرانی زبان انگلیسی را بدین پایه خوبی کجا یاد گرفته است گویا او هم دریافته بود، از من پرسید که همشهری چه بحیرت در من مینگری. گفتم همه حیرتم در حقیقت بسبب حرف زدن شما بانگلیسی است. خیلی خوشم آمد. گفت مگر شما هم زبان فرنگی میدانید. گفتم کمی میدانم. بانگلیسی پرسشها کرد. جواب دادم. آنهم از انگلیسی دانستن من اظهار شگفتی نمود... در اثنای صحبت پرسیدم آن مرد انگلیسی چه کاره است. و چه میگفت. گفت این شخص گماشتهٔ کومپانی انگلیس است. بطهران آمده که بعضی امتیازات و کار فرمودن معدنها را از دولت ایران بگیرد. اکنون میگفت عمل گذشت و امتیاز را گرفتم. گویا سی هزار تومان بعنوان سبیل چرب کنی بجناب صدراعظم داده است. حصهٔ شخص سلطنت معلوم نیست...[۱۴]

ابراهیم بیك که اسباب پریشانی و پراکندگی ملت را دیده و سبب ترك دیار هزاران

---

۱۳. مراغه‌ای، حاج زین‌العابدین: سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ، نشر سپیده، ۱۳۵۷، ص ۷ ـ ۵۶.
۱۴. سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ، همان، ص ۷۶ ـ ۷۵.

رعیت ایرانی را دریافته است، فغان برمی‌دارد:

در اثنای این مسافرت که قسمت قلیلی از ممالك ایران را دیدم دلم خون شد. همه جا ملك پریشان، ملت پریشان، تجارت پریشان، خیال پریشان، عقائد پریشان، شهر پریشان و شهریار پریشان. خدای را این چه پریشانی است. تعجب دارم که با این همه پریشانی دیگر این جمعیت وزرا چه لازم است.(۱۵)

ابراهیم بیك برای عرض همین پریشانی‌ها و احتمالاً چاره‌جویی تصمیم می‌گیرد که به‌دیدار وزراء برود و شرح پریشانی‌ها را بدهد و از آنها جواب گیرد. اما پس از زیارت وزیر داخلیه و دادن شرح پریشانی‌ها به وی، چنین جوابی می‌شنود:

هرزه درایی تمام شد یا باز هست! من که دیگر طاقت استماع مهملات ترا ندارم. مردکهٔ احمق، این فضولیها را بتو کدام پدرسوخته یاد داد...(۱۶)

و وقتی هم که بدستگاه وزارت خارجیه می‌رود و عرایض خود را بیان می‌کند، وزیر خارجیه خمیازه می‌کشد و راست می‌نشیند و می‌گوید:

عجب مرد فضول و بیمغزی بودهٔ مردکهٔ دیوانه. تو نام قانون شنیده، بر زبان پیچیده، هی از قانون دم میزنی و این را ندانستهٔ که اگر در سایر دولتها یك یك قانون هست و حکمش در یکسال مجری نمیشود در مملکت ما هر وزارتخانهٔ قانون جداگانه دارد که احکام هر یك از آنها در نیم ساعت مجری میگردد... پاشو بجهنم، پاشو.(۱۷)

ابراهیم بیگ که از دیدار وزراء داخلیه و خارجیه طرفی نبسته، دل به‌دیدار وزیر جنگ می‌بندد و امیدوار است که او به‌عرایضش گوش داده و چاره‌ئی برای درمان درد پریشانی‌های مملکت پیدا کند. عرایض را چنین به‌عرض وزارت جنگ می‌رساند:

عرض کردم. من بنده سیاح هستم. خود هم مسلمان و جعفری مذهبم، تمامی فرنگستان را سیاحت نموده لشکریان همهٔ دولتها را دیدم. از وضع انتظام و حالت وزرای جنگ آنان آگاهی دارم. از مشهد مقدس تا اینجا که شهر پایتخت است من از عساکر ساخلوی سرحد و محافظ مملکت و توپ و توپخانه و مهمات و قلعه و استحکام و برج و بارو اثری ندیدم. تنها در شهر مشهد چندین سرباز را دیدم در لباس مزدوران وگلکشان، که کاش ندیده بودم. حالا از شما که وزیر جنگ این دولت قدیم هستید میپرسم که

---

۱۵. ایضاً، ص ۱۰۰.
۱۶. سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ، همان، ص ۱۰۱.
۱۷. ایضاً، ص ۱۰۶.

وضع دولت ایران از دوشق خالی نیست. اگر با همهٔ همسایگان در سر صلح است و خاطرجمعی دارید که جنگی بوقوع نخواهد رسید درآنصورت اینهمه سرتیپ، میرپنج، امیرتومان، سردار اکرم، سردار افخم، سردار اعظم و دستگاه وزارت جنگ و در روی کاغذ قلم دادن دویست هزار لشکر لازم نیست. برای حفاظت ارك مبارك تنها دو سه فوج کفایت میکند و هر شهری را نیز بیك حاکم می‌سپارند. با سی چهل نفر فراش بی‌مواجب ترك و عراق محافظت میکند، زیرا که رعیت ایران اطاعت پادشاه را لازم میداند. آمدیم بشق ثانی. هرگاه احتمال میرود که دولت‌ایران را ممکن است دشمنی پیش آید که ناچار از جنگ بشود پس لشکر آزموده شما که باقتضای زمان مشق دیده باشد کو و مهمات جنگ و آذوقه و اسباب دفاع دشمن از توپ و تفنگ‌کجاست؟ انبار اسلحه و البسهٔ لشکریان کو؟ اردوهای سرحدی شما چند فوج است و درکدامین نقاط مهمه سرحد اقامت دارند؟ بیمارخانهای لشکری شما کجاست. اطبا و جراحان اردوها کیانند؟ انبارهای دوا و لوازم جراحیهٔ این اردوها را در کجا معین فرموده‌اید. زخمداران و شهدای وطن و ملت را بکدامین وسائل نقلیه از میدان کارزار بدر خواهید برد. برای اقامت مجاهدان دین و مدافعان وطن در کدامین نقاط مملکت سربازخانها ساخته و برای گرفتن جلو یورش مهاجمات دشمن در کجا قلاع متین و باستیانهای رصین [محکم] پرداخته‌اید که هنگام ضرورت بکار آید. آیا با سرتیپان بیست ساله و سربازان شصت ساله جلو اینهمه دشمنان را، که از چهار جانب چشم بوطن ما دوخته‌اند، توان گرفت. اینهمه سرتیپان بیست ساله کدامین خدمت نمایان بدولت و ملت کرده‌اند که سزاوار شمشیر و حمایل سرتیپی شده‌اند؟ چون سخن بدینجا رسید دیدم رنگ از رخ وزیر پرید و بآواز مهیب صدا زد اسد، اسد، اسدبیك. فراشباشی آمد. گفت این پدرسوخته فضول یاوه‌گوی را کدام پدرسگ بدینجا راه داد؟... بزنید این پدرسگ را. بزنید، بزنید، بکشید بیرون. دیگر خود را ندانستم. هی مشت وسیلی بود که بسر و صورت من از آسمان چون قطرات باران فرو میریخت... باری از صدمهٔ آن واقعه تا دو سه روز نتوانستم از منزل بیرون بروم...»[۱۸]

با چنین فرجامی ابراهیم بیك بار سفر را می‌بندد و با دلی خونین و چشمانی اشکبار قصد خروج از وطن می‌کند. کنار رود «ارس» با دلی چرکین نظری به‌پشت سر می‌افکند:

قیل و قال و هنگامهٔ غریبی است... جمعی را دیدم که با دف و تنبك و چند بوزینه و عنتر و رقاص ایستاده چند تن پسران کوچك مزلف نیز ملبس بلباس زنانه همراه ایشان است. پرسیدم اینان کیانند و این داد و فریاد برای چیست. گفتند این جماعت هم میخواهند که آنسمت رود ارس بگذرند. شغلشان در ممالك قفقاز در بدر گردیدن و رقصاندن این پسران و بوزینه و عنتر است که بدینمنوال از هر دری چیزی گرفته بدان گذران کنند... بقایق نشستیم. چون قایقی کمی از ساحل دور شد یوسف عمو بطرف

---

۱۸. سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ، همان، ۱۱۰ ـ ۱۰۸.

ایران نگاهی کرده و گفت خداوندا صد هزار بار شکر که تندرست از این مملکت ویران خلاص شدیم... گریهٔ بی‌اختیاری بر من غلبه نمود و بهایهای بنای گریه گذاشته، گفتم ای وطن عزیز و گرامی، تن و جانم فدای خاك تو باد. تو در مذهب من مبارکتر از خلد برینی. خاك تو مایهٔ زندگانی و هوایت رشگ هوای بهشت جاودانیست. آوخ که اولاد ناخلف قدر بلند ترا پست کردند و بحفظ جلالت شأن تو نپرداختند و ترا در انظار بیگانگان خوار و بیمقدار کردند... اما من آنم که در فراق تو دلم داغدار و دیدگانم اشکبار است. ترك کردن تو درمذهب من از ترك جان دشوارتر است... رفته رفته گریه‌ام شدت گرفت/...(۱۹)

بدین ترتیب، جلد اول رمان سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ ـ دائرةالمعارف جامع اوضاع ایران در اواخر قرن سیزدهم هجری قمری ـ که با قلمی تند و بی‌پروا و با نگاهی واقع‌گرای و انتقادی نوشته شده است پایان می‌یابد و تصویری دهشتناك از ایران نیمه استعماری دوران ناصری ترسیم می‌کند.

□

یکی دیگر از چهره‌های درخشان و مبارز عرصهٔ سیاست و ادب ایران در دورهٔ قاجاریه، «میرزا آقاخان کرمانی» است. تألیفات میرزا آقاخان بیشتر از هر کس دیگر در نهضت مشروطیت مؤثر واقع شده و در واقع یکی از چهره‌های اصیل نهضت انتقادی دوران پیش از مشروطیت به‌شمار می‌رود.

«میرزا آقاخان کرمانی» در سال ۱۲۷۰ هـ.ق در قصبهٔ مشیز کرمان متولد شده و تحصیلات خود را در ادبیات فارسی و عربی، تاریخ و فقه و اصول، ریاضیات و منطق، حکمت و عرفان در همان کرمان تمام می‌کند. گفته می‌شود که مختصری زبان انگلیسی و همینطور زبان فرس قدیم و زند و اوستا و پهلوی را هم خوانده است. از جمله دوستانش در کرمان از «شیخ احمد روحی» می‌توان نام برد. کسی که بعدها نیز با یکدیگر سرنوشت مشترکی را پیدا می‌کنند.

بر اثر اختلافاتی که با حکمران کرمان، «عبدالحمید میرزا ناصرالدولهٔ فرمانفرما» که

---

۱۹. سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ، همان، ۳۰ـ۲۲۲.

گفته شده مردی ظالم و کوته فکر بود، خانه و کاشانه خود را رها کرده و مخفیانه راه اصفهان را در پیش می‌گیرد. اما درآنجا نیز از دست حکمران کرمان آسوده نبوده و بر اثر شکایات وی و نیز ناسازگاری با خود «ظل‌السلطان» حاکم اصفهان، مجبور به‌ترک آنجا شده و با شیخ احمد روحی عازم تهران می‌شوند. اما در تهران نیز بر اثر شکایات ناصرالدوله دوام نتوانست بیاورد و پس از سفر کوتاهی به‌مشهد، راه عثمانی را پیش گرفت و در سال ۱۳۰۳ هـ.ق به‌پایتخت عثمانی وارد می‌شود. پس از چند ماه توقف در اسلامبول به‌قصد دیدار «صبح ازل» به‌اتفاق روحی به‌قبرس رفته و درهمان جا با دو دختر صبح ازل ازدواج می‌کنند. پس از آن به‌اسلامبول بازگشته و تا ذیحجهٔ ۱۳۱۳ در عثمانی بسر می‌برد. دو ماه بعد دستگیر و به‌تبریز اعزام می‌شود و اینجا پایان زندگی پرمخاطره و پر ماجرای او و یار نزدیکش شیخ احمد روحی است. آرین‌پور دربارهٔ او می‌نویسد:

> دو تن از آزادیخواهان و روشنفکران ایران، که چون تهمت بابیگری بر آنان بسته بودند، از ایران خارج شدند و تحت تأثیر تعلیمات سید جمال‌الدین... قرار گرفتند، شیخ احمد روحی میرزا آقاخان کرمانی بودند و تلاشهای آنان و به‌خصوص نوشته‌های میرزا آقاخان در بیداری ایرانیان تأثیر بسزایی کرد... این دو نفر در استانبول با حاجی میرزا حسن خان خبیرالملک، که چندی کنسول دولت ایران در شامات و در آن هنگام از خدمت معاف بود، آشنایی یافتند و هر سه به‌هواخواهی سید، که در آن اوقات به دعوت سلطان عبدالحمید به استانبول آمده و در آنجا مقیم بود، برخاستند و نامه‌های بسیار از قول سید به‌علمای نجف و سامرا و ایران و رجال و مردم پایتخت و شهرهای ایران نوشتند و آنان را به‌اتحاد اسلام خواندند و از حکومت استبدادی ناصرالدین شاه و اعمال میرزا علی اصغر خان صدراعظم بدگوییها کردند. میرزا علی اصغرخان در صدد دستگیری و آزار آنان برآمد و سفارشهای لازم به‌میرزا محمودخان دیبا، علاءالملک سفیر کبیر ایران در عثمانی فرستاد و علاءالملک در دربار عثمانی چنان وانمود کرد که این سه تن در شورش ارمنیان، که در دو سال پیش روی داده بود، دست داشته‌اند و بنابراین در اواسط رجب سال ۱۳۱۳ هـ.ق دولت عثمانی آنان را تحت‌الحفظ به‌طرابوزن تبعید و در آنجا زندانی کرد... بعد از واقعهٔ قتل ناصرالدین شاه بر سوءظن دولت دربارهٔ این سه تن افزوده شد و دولت عثمانی به‌درخواست سفیر ایران آنان را در سرحد به‌مأمورین ایرانی تسلیم کرد. و هنوزمیرزا رضا، قاتل ناصرالدین شاه، به‌احترام ماه عزا در تهران زنده بود که به‌دستور محمدعلی میرزا ولیعهد، عصر روز چهارم یا ششم صفر ۱۳۱۴ هـ.ق هر سه را در باغ شمال و به‌روایتی در خانهٔ خود ولیعهد در محلهٔ ششگلان سر بریدند و در پوست سر آنان آرد کرده به‌تهران فرستادند.[۲۰]

فریدون آدمیت، کتابی بسیار ارزشمند راجع به‌میرزا آقاخان کرمانی نوشته و درآن

۲۰. از صبا تا نیما، همان، ص ۹۱ ـ ۳۹۰.

ضمن بیان سرگذشت و آثار او، چشم انداز دقیقی نیز از دیدگاههای فلسفی، سیاسی، تاریخی و هنر و فن شعر و نویسندگی وی ترسیم کرده است. در بخش دوم این کتاب می‌خوانیم:

مدت قریب ده سال اقامت میرزا آقاخان در عثمانی دورهٔ جدید تحول فکری اوست. پیش از آن شخصیت علمیش صرفاً پرداختهٔ فرهنگ فارسی و اسلامی بود، اما زمینهٔتحول فکری او عقلی بود، و چون در خانوادهٔ عرفان و میان اهل تصوف پرورش یافته وارث آزاد فکری. چون ادبیات فارسی چندین قرن درحالت رکود و بلکه تنزل بود قریحهٔ سخنوریش به‌مجرای تقلید افتاده بود، و چون فلسفهٔ اسلامی چندین قرن در کسوف فرو رفته، حد اندیشه‌های فلسفیش به‌حکمت ملاصدرا منتهی می‌گشت. و چون عقاید تشیع گرفتار جمود روحانی گردیده بود زمانی به بابیگری گرائید که به‌یك معنی عصیانی بود علیه سختگیری و تعصب.هر چند بعداً مشتی خرافات بر تودهٔ خرافات افزود... در این مرحله از جهان علم و اندیشه سیر می‌کرد که به اسلامبول رسید. زبان انگلیسی را کمی بیشتر از سابق یاد گرفت، زبان ترکی اسلامبولی را هم آموخت. و از همه مهمتر زبان فرانسوی را به‌حد خود تکمیل کرد. و این کلید تازه‌ای بود که دنیای دانش و هنر جدید را به‌روی او گشود. پس ذهن معرفت پژوهش بکار افتاد. برخی آثار اندیشه‌گران عصر روشنایی رامطالعه کرد، در آرای فلسفی و علمی قرن هجدهم و نوزدهم تعمق نمود. و با افکار نحله‌های مادی تاریخی و سوسیالیسم وآنارشیسم و نهیلیسم آشنا شد... تحول فکری او همه جانبه بود: در قلمرو سخنوری از سنت ادبی زمان دست کشید و به‌مکتب رئالیسم پیوست و به‌یك معنی از تقلید پیشینیان روی برتافت و به‌ولتر و روسو روی آورد. در اقلیم حکمت از فلسفهٔ اولی برید و به فلسفهٔ مادی و اصالت طبیعت گرائید.از بحث در مجهولات ذهنی خسته شد، و داعی مذهب عقل گردید. به‌سنت تاریخ نویسی پشت پا زد، و به تفکر در علل ترقی و تنزل ملل و فلسفهٔ تاریخ پرداخت. در تمام رشته‌ها ی هنر و دانش و فن محور اندیشه‌هایش ترقی هیئت اجتماع بود: هنر و ادب باید خدمتگزار جامعه باشد، حکمت و منطق باید روشنی‌بخش حقیقت اشیاء و پدیده‌های طبیعی و آموزگار ملل گردد، دین باید از نظر آثار مدنی آن مورد ارزشیابی قرار گیرد تا عامل هوشیاری اذهان شود نه سبب کوری و نادانی. و خلاصه علم باید در راه ترقی جامعهٔ انسانی بکار افتد...[۲۱]

در مورد آثار میرزاآقاخان، گفته می‌شود که حدود بیست کتاب و رساله تألیف و ترجمه کرده که اینها غیر از دهها مقالات او هستند. البته از میان آثارش چیزی حدود شش کتاب انتشار یافته است. از تألیفات او می‌توان اینها را نام برد: **کتاب رضوان، آئین سخنوری، نامهٔ باستان، تاریخ ایران، تاریخ ایران از اسلام تا سلجوقیان، تاریخ**

---

۲۱. آدمیت، فریدون: **اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی**، پیام، ۱۳۵۷، ص ۲۶ ـ ۲۴.

قاجاریه و سبب ترقی و تنزل ایران، تکوین و تشریح، هشت بهشت، انشاءاللّه ماشاءاللّه، ترجمهٔ تلماك، ترجمهٔ عهدنامهٔ مالك اشتر و بالاخره سه مکتوب، که به‌سبب شیوهٔ نگارش نمایشی آن، رسالهٔ مورد بحث ما خواهد بود.

قبل از آنکه به‌بررسی رسالهٔ سه مکتوب که در واقع به‌شیوهٔ داستانی ـ نمایشی نوشته شده بپردازیم، لازم است یادآوری کنیم که میرزا آقاخان بعد از میرزا حبیب اصفهانی، تنها فارسی زبانی است که راجع به‌هنر و انواع آن، یعنی موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی، رقص و ادبیات نمایشی قلم زده است.

در رسالهٔ تکوین و تشریع راجع به‌«فن شعر در یونان باستان» سخن گفته که ما به‌نقل از کتاب آدمیت آن را می‌آوریم:

> **هروئیك** [Heroique] رزمنامه و احوال پهلوانان.
> **تراژدی** [Tragedy] داستان تعزیت شامل احوال و صفات بزرگواری و دلاوری شهدا که موجب تأثر و تهیج قلوب مردم می‌گردد.
> **الژی** [Elegie] مرثیه و نوحه.
> **لیریك** [Lyrique] غزل در بیان عشق و احساسات قلبی.
> **اد** [Ode] تصنیف.
> **فوژی‌تیف** [Fugitif] اشعار قصار که شاعر حقیقتی را بگیرد و شعشعه بدهد.
> **کُر** [Choeur] اشعاری که چند نفر با هم بخوانند.
> **کمدی** [Comedie] داستان‌های خنده‌آور که اخلاق و عادات زشت ملتی را در لباس مسخره بیان کند.
> **برلسك** [Burlesque] جدیات آمیخته به‌هزل.
> **ساتیر** [Satire] بیان اعتراضات به‌زبان طنز و کنایه.
> **فابل** [Fable] قصه و افسانه.
> **پاستورال** [Pastorale] اشعار شبانان و دهقانان.
> **اگلك** [Eglogue] شعر چوپانی به‌صورت مکالمه...[۲۲]

چنانکه مقالهٔ فوق نشان می‌دهد، میرزا آقاخان کرمانی تنها کسی است که تا دههٔ اول قرن چهاردهم هجری قمری، تعاریف درستی ازواژه‌های نمایشی چون تراژدی، کمدی، برلسك، ساتیر و کُر در زبان فارسی ارائه داده است.

اکنون به‌بررسی رسالهٔ سه مکتوب و خصوصاً گفتگوی سوسمارالدوله و کلانتر که بخشی از آن را تشکیل می‌دهد، می‌پردازیم. اما قبل از هر چیزی باید یادآوری کرد که عنوان سه مکتوب نام غلطی است که به‌این رساله داده شده است. این اشتباه از آنجا

---

۲۲. اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی، همان، ص ۵۶.

ناشی شده که رسالهٔ میرزا آقاخان با الهام از سه مکتوب کمال‌الدولهٔمیرزا فتحعلی آخوندزاده نوشته شده است.

بخش «سوسمارالدوله و کلانتر» از رسالهٔ **سه مکتوب** را نمی‌توان یك داستان و نه یك نمایشنامه خواند. زیرا که در واقع ترکیبی از هر دوی این شکلها می‌باشد. همانطور که در قبل توضیح دادیم، این گونه **چیزنویسی** در دورهٔ ناصری باب شده و به‌گسترش هنر نمایشنامه‌نویسی هم کمك زیادی کرده است. البته با توجه به‌اینکه «گفتگوی سوسمارالدوله و کلانتر» دارای قصه بوده، از حد یك «مکالمه» فراتر رفته و اگر از قصورات آن بویژه عدم رعایت وحدت‌های سه گانه بگذریم، آن را بیشتر می‌توان یك «نمایشنامه» به‌حساب آورد.

داستان «سوسمارالدوله و کلانتر» راجع به‌نحوهٔ حکمرانی حکام در ولایات ایران است. سوسمارالدولهٔ حاکم در ازای دادن بیست هزار تومان رشوه به پادشاه، راهی محل حکومت خود شده و در «همان شب اول ورود» کلانتر را به‌حضور پذیرفته و طی یك گفتگو از وی می‌خواهد تا چگونگی حکمرانی حکام قبلی و اخذ مالیات و رشوه و غیره را برای او شرح دهد. زیرا که به‌محض ورود، تنها اندیشهٔ حاکم این است که چگونه باید «رشته‌های ظلم و ستم را به‌هم ببافد تا این که پیشکش قبله‌ی عالم و قروض ایام فلاکت را ادا نموده، ذخیره‌یی هم برای روز معزولی نهد...»[۲۳].

پس از بار یافتن کلانتر به‌حضور حضرت والا، سوسمارالدوله ازاو می‌خواهد شرح چگونگی ادارهٔ ولایت از طرف حکام قبلی و مباشرت فراشان حکومتی را به وی بدهد. کلانتر نیز با آب و تاب فراوان شروع به‌شرح اعمال حکام گذشته و مباشران دستگاه حکومتی می‌کند. فجایع آنقدر زیاد و دهشتناك هستند که حتا خود کلانتر نیز تحت تأثیر قرار گرفته و در جائی عنان زبان از کف داده و می‌گوید: «هرگاه بخواهم سرتیپ و سرهنگان این سامان را بشمارم، از شپش و شاهزاده تهران بیشتر است»[۲۴]. و حضرت والا که با «شنیدن عبارت شپش و شاهزادهٔ تهران، رنگ و رویش برافروخته»[۲۵] می‌شود، میرغضب را صدا کرده و فرمان قتل کلانتر را صادر می‌کند. اما بالاخره با وساطت، از خون او گذشته و تنها «خانه و مایملکش» را مصادره کرده و او را «درویش وار» روانه «دیار سقروبوار» می‌کند. در اینجا برای آشنائی بیشتر با قطعهٔ «سوسمارالدوله و کلانتر» و خصوصاً سبك نگارش نمایشی‌اش، قسمتی از آن را نقل می‌کنیم:

> **سوسمارالدوله:** (بعد از دیدن فرد حساب ارزن، رو به‌کلانتر کرده گفت): پس خوب است که ما امسال ضرر پیشکش شاه و قروض زمان معزولی و بیکاری را از

---

۲۳. رضازادهٔ ملك، رحیم: سوسمارالدوله، دنیا، ۱۳۵۴، ص ۱۳۳.
۲۴. ایضاً، ص ۱۶۴.
۲۵. ایضاً، ص ۱۶۴.

جنبس ابتیاعی به‌در آوریم.

کلانتر: قربان، دیگر ممکن نیست مانند آن سال زنگاری انبار مداخل نماید و کسی آن قدر فایده ببرد.

سوسمارالدوله: چرا نمیشود؟ شهر همان، رعیت همان. نهایت زهر مارالدوله نباشد، سوسمارالدوله هم برادر اوست. در دستگاه ما هم مثل ابوالفسق خان، ابوالکفری پیدا میشود.

کلانتر: قربان، همهٔ فرمایشات حضرت والا درست و صحیح است و البته کون در ترقی است. لابد حضرت والا و گماشتگان، هزار بار از زهرمارالدوله با کفایت‌تر و درایت‌تر و آگاه‌ترند، اما سخن در سر رعیت است که زهرمارالدوله در آن سال زنگاری به واسطهٔ فقرهٔ انبار، نصف رعیت را بیپا و گدا و خانه خراب و بینوا ساخت. و در آن سال من به‌چشم خویش قضیهٔ غریبی دیدم که هر وقت به‌خاطرم میاید دلم میسوزد و اشکم میریزد. (کلانتر این را بگفت و ساکت شده، اشك در حلقه‌های چشمش به‌دوران آمده، رنگش برافروخت. حضرت والا از این فقره در شگفت شده، فرمود:)

سوسمارالدوله: ای کلانتر، بلکه تو هم در آن سال جنس ابتیاعی داده‌یی که دلت میسوزد؟

کلانتر: تفصیل غریبی در آن سال دیدم که هرگز فراموشم نمیشود.

سوسمارالدوله: حالا که چنین است، شرحش را بگو.

کلانتر: قربان، هیچ کس حتی حضرت والا هم که مکرر شکم دریده و مقتول دست و پازنان در روی شکمش تفنناً غلیان کشیده‌اید، تاب شنیدنش را ندارید.

سوسمارالدوله: البته بگو بشنوم که چه دیده‌یی. آدم کشتن و زنده پوست نمودن که نقلی ندارد و ترحمی نمیخواهد.

کلانتر: قربان، وقت غروبی از شالباف محله میگذشتم. اغلب خانه‌ها بسته بود، بعضی هم ویران و بیصاحب و در باز افتاده، گویا در آن محلهٔ بسیار بزرگ دیاری منزل نداشت و صدا و ندایی شنیده نمیشد. مرا واهمه مستولی گردید که آیا مردم این محله به‌خوابند یا بیرون شهر برای زیارت اموات رفته‌اند. دقیقه‌یی چند متحیر ایستادم. ناگاه پیرزن فرتوت و قدخمیده‌یی از خرابه‌یی به‌در آمده، به‌دقت در خاک کوچه چیزی میجست و در کیسهٔ کرباسینی که همراه داشت میگذاشت. پیش رفتم ببینم چه میکند. رنگش زرد و گردآلود، چشمانش به‌گودی سر فرو رفته، و دماغش تیر کشیده، استخوانهای گونه‌اش از ضعف برآمده، خیلی نحیف و زار و لاغر و نزار، روی به‌من نمود که: «کربلایی ام کلثومم. شوهرم کربلایی جعفر. دو نفر اولاد داریم: رقیه و اکبر نام. دو روز پیش از این، دیگر نه فروختنی، و نه گروگذاردنی، و نه خوردنی، هیچ برای ما نماند. شوهرم دست دخترش رقیه را که بسیار از گرسنگی بیتابی مینمود گرفته، گفت: بابا، بیا برویم بلکه از بازار شلغم و چغندر، یا خیار شنگی برایت بخرم. چون از آتش ظلم زهرمارالدوله، نان در این شهر به‌گیر باز هم نمیآید. ای کربلایی، او دست رقیه را گرفت و از خانه

بیرون رفت. منهم با اکبر به‌طرف سلاخ‌خانه رفتیم که شاید گوشتی، پوستی، جگر یا قلبه، یا قدری خون گوسفند تحصیل نمایم.تا ظهر در سلاخ خانه از ازدحام فقرا کسی به‌من فرصت نداد. آخر به‌هزار زحمت و التماس، مقدار یك چارك خون گوسفند در کاسهٔ سفالین نموده، به‌من دادند. دو روز غذای من و اکبر همان خون گوسفند بود، لاغیر. ولی صبع تا حال، طفلك بیچاره اکبر، به‌مرض اسهال خونی گرفتار شده، مشرف به‌مرگ و هلاك است.حالا خاطرم آمد که ننه بزرگم میگفت هستهٔ خرما را اگر بکوبند و روی آب گرم ریخته به‌اسهالدار بنوشانند معالجه میشود. برای این آمده‌ام که هستهٔ خرما جمع نمایم، آن هم کم یافت میشود. چون فقرا در عوض نان جمع کرده و خورده‌اند. دو زوز است که شوهرم با رقیه دخترش به خانه برنگشته است. از این بابت هم بسیار دل به‌تشویشم. اگر بتوانی، برای خدا، قدری برنج بیاور که شوربا پخته به‌طفلکم اکبر بدهم، بلکه از مرگ برهد.»
ای حضرت والا، از شنیدن و دیدن این مقدمه، گفتم: «فکری برایت میکنم». به‌حسین کافر آدمم گفتم: «برو به‌خانه قدری برنج برای این زن بیاور». و دو هزار به‌مشتش نهاده، با کمال اندوه و الم راه خویش گرفتم، بغتهً دیدم سگی از خرابه‌یی بیرون آمده ـ و مانند دست آدم ـ پارچه گوشتی به‌دهان دارد، و به‌زمین انداخته مشغول خوردن است. چون هوا قدری تار شده بود، خوب تشخیص ندادم چیست. با سنگی، سگ را رانده، پارچه گوشت را از دهان انداخته به‌خرابه برگشت. پیش رفته به‌دقت نگریستم. دست آدمی بود. چنان وحشت و دهشت بر من روی داد و لرزه بر اندامم افتاد که موی بر بدنم راست شد. بعد از اندکی افاقه، از پی تفتیش رو به خرابه نهادم. وارد اطاق خرابه که در طرف مشرق بود گردیده، از بقیهٔ روشنایی فلق که در طرف مغرب باقی، و از روزنهای حجره به درونش میتافت، در گوشهٔ اطاق، یکی کوچك و دیگری بزرگ، نقش آدم دیدم که همان سگ مشغول خوردن بود. از دیدین این حال، آن قدر هول و هراس بر من روی داد که نزدیك بود فجته نمایم. خلاصه، سگ را رانده، از خرابه بیرون دویدم، و در آن محله که همیشه کوچه‌هایش از رونده و آینده پر بود، دیار و متنفسی ندیدم. بدان خانه خرابه‌ها درآمدم که بلکه یك دو نفر را پیدا نموده، معلوم کنم این نعشها از کیست؟ قریب به‌ده خانه رفته، برگشته، دیدم آن بیچاره مشغول آب گرم کردن برای دواست. تفصیل را بدو گفتم که: «بیا برویم و تفتیش این خرابه را بنماییم. اول چراغی روشن نماو سپس هرگاه در این محله آشنائی داری او را هم خبرساز،تا با هم برویم».قبول کرد و گفت:«کربلایی، دوماه است چراغ در خانهٔ ما یافت نمیشود و بیشتر مردم اینمحله از جور انباردار و ظلم زهرمارالدوله فرار نموده و سر به‌بیابانها نهاده و اکثری پای پیاده، به مشهد مقدس رفته‌اند. آخرالامر دست اکبر ـ پسرش ـ راگرفته، با کمال ضعف و ناتوانی از خانه بیرون آمدیم. وارد خانهٔ خرابه‌یی شد، صدا زد: «مشهدی قربانعلی». در دفعه سوم از توی صفه، آواز نحیفی برآمد که: «کیستی و چه میخواهی؟». جواب داد: «کربلایی ام کلثوم، و تو را میخواهم. شخص کربلایی

هم با من همراه است. چراغت را روشن نما که اصلاً چشممان جایی را نمیبیند». گفت: «چراغ آماده ندارم». به‌هوای صدای ما آمده، لب صفه نشست و چراغ از چالهٔ کارگاه که پر از گرد و خاك بودآورده، و مژده داد که قدری روغن دارد. پس آتش را پف کنان، چراغ را برافروخت. در روشنی چراغ، زن و پسری را دیدم که مشغول کندن موی پارچه پوست گوسفندی هستند. پرسیدم: «مادر، چه میکنید؟». گفت: «کربلایی بدان که امروز شوهرم محض تحصیل قوتی به‌سلاخ خانه رفته، وقت ظهر،پارچه جگری با این تکه پوست آورده، جای شما خالی، جگر را ظهر ناهار خوردیم. این پارچه پوست را در آب جوشانده، موهایش را کنده، شام امشب مینماییم».

ای حضرت والا، نمیدانید بر من چه حالت دست داد که نمیتوانستم آن محله و آن حالت را ببینم، با عجلهٔ تمام، آن پیرمرد را با چراغ موشی و ام کلثوم و اکبری را، برداشته وارد آن خرابه شدیم. بازدیدم همان سگ بیحیا در آن اطاق مشغول خوردن آن مردگان است. الغرض، من و مشهدی قربانعلی، اول بالای سر آن دو نعش رفته، چراغ موشی را افروخته‌تر نموده دیدم مردی به‌روی افتاده و طفلی را در آغوش گرفته است. او را با دست برگردانیدیم، دختری به سن هفت هشت ساله، پارچهٔ پیراهن کهنه‌یی به‌حلقش تابیده و خفته دیدیم، و نصف ران و یك دستش را سگ خورده بود.آن مرد مرده قبای کهنه، بی‌پیراهن، روی بدنش پوشیده، دو آستین آن پیراهن نیز به‌کمر آن دخترك بسته و آنقدر تاب داده که خودش خفه گشته. من و مشهدی قربانعلی درصدد تفتیش و شناختن آن مرد و دختر بودیم که از عقب سر ما ام کلثوم و اکبری رسیده، چون چشمشان بر آن نعشها افتاد، هر دو به‌یك دفعه صیحه و فریاد: ای پدر، و ای خواهر، و ای شوهر، برآورده، نعره‌زده غش کردند.

ای حضرت والا، معلوم شد این کشته، کربلایی جعفر بیچاره، و آن دختر مظلومه، رقیهٔ اوست. طاقتم طاق و دلم حال به‌حال شد. به زانو در آمده،از خود بیخود شدم. چون به‌خود آمدم، سرم را به‌دامن حسین کافر ـ آدمم ـ دیدم که برگشته و برنج آورده، و از دیدن این قضیه دیوانه‌وار چشمانش دوار میکرد. کاغذی به‌دست من داد که: «این را روی خشتی، در گوشهٔ این اطاق دیدم. ببینید چه نوشته‌اند». چون نیك نظر کردم، چهار سطر بدین صورت بر آن نوشته بود: «ای زهرمارالدوله، ای حرامزدهٔ از سگ کمتر. خانهٔ ما ایرانیان را خراب کردی، خدا خانه‌ات را خراب کند. کاری که تو کردی شمر و شداد و نمرود و فرعون نکردند. چنان عرصهٔ زندگانی را بر ما تنگ گرفتی که دو روز است نان نخورده‌ام و طفلم از گرسنگی غش کرده، طاقت نیاورده، خفه‌اش کردم که آسوده شود. پدر، کشتهٔ فرزند نتوانست ببیند. خودم را نیز خفه کردم».

سوسمارالدوله: کلانتر، روضه‌خوانی بس است. من از تو استفسار قصهٔ انبار را مینمایم، تو برای من روضهٔ کلثوم و رقیه و مرثیهٔ کربلایی جعفرو اکبر میخوانی. خوب بگو اقساط دیوان چه طور به‌تهران فرستاده میشود و تحویلخانه را چه باید کرد و به‌که باید داد؟

کلانتر: قربان، عمل دولاب بازی دیوان اعلی در فقرهٔ تحویلخانه: اگر تحویلدار کهنه تولکی و کشته کارو زرنگ و ناپاك باشد، در سال پنجاه هزار تومان عمل را پایدار مینماید و پیشکش حضرت والا و مصارف خود را هم به‌خوبی در میآورد.

سوسمارالدوله(در کمال تعجب): کلانتر، وجه مالیاتی که از بلوکات آورده و تحویل تحویلدار مینمایند، و او هم همان طور وجه را به‌قسط به‌تهران میفرستد ـ نهایت چند روز در تحویلخانه میماند ـ دیگر پنجاه هزار تومان مداخل از کجا؟ مگراین که در تحویلخانه بزاید.

کلانتر: قربان، تمام خانه‌زادهای این شهر، جمیع اعیان و اکبار و سرهنگ و سرتیپ و ضابط و عمال، خانه خراب و گدا شدهٔ تحویلدارو تحویلخانه‌اند،و همه مقروض و تنزیل بده آن. در این بلد کم کسی است که از بابت تنزیل، پولش به‌کیسهٔ تحویلدار نرفته و هر سال مبلغی به‌تحویلخانه نداده باشد، «آن کیست که افتادهٔ آن زلف دو تا نیست؟». تحویلخانه مانند انبار است. در آن جنس دیوان و نان رعیت احتکار میشود، و در این نقد دیوان و مال مردمان و اعتبار و اختیار مال و آبرو و عرض و ناموس مردم تماماً در دست تحویلدار است. «فی قبضة ملکوت کل شیئی».

سوسمارالدوله: کلانتر، در فقرهٔ انبار صحیح بود که نان و جان مردمان در دست انباردار بود، اما مسأله تحویلخانه را ابداً نمیتوانم باور نمایم، چرا که در دست تحویلدار کاری نیست. پول بدو داده و او نیزبه‌قسط آن پول را به‌تهران میفرستد.

کلانتر: قربان، چنین است. فلان ضابط که فردا عامل دره کیك شود ناچار هزار تومان لازم دارد. پیشکش حضرت والا پانصد تومان دست کم، سیصد تومان تعارف مستوفی و رسوم حکم‌نویسی منشی باشی و حق چوب دستی فراشباشی و رسومات آبدارباشی و تفنگدار باشی و ناظرباشی و قاپوچی باشی و باشماخچی‌باشی و سفره‌دارباشی و... باشی و... باشی و... باشی و... باشی و باشی و باشی...

(کلانتر آن قدر فلان باشی و بهمان باشی گفت و شمرد که خودش خسته و مانده... و حضرت والا بیطاقت شده...)(۲۶)

. سوسمارالدوله، همان، ص ۵۶ ـ ۱۵۲.

فصل دوم:

گزارشهای ایرانیان
از نمایش فرنگستان

مقدمه

ورود تیارتر به‌ایران و اشاعه آن به عنوان وسیله‌ای جهت «تهذیب اخلاق» و «تفنن»، احتیاج به‌مقدماتی داشت که از طریق نخستین یادداشتها، گزارشها و مشاهدات جمعی از ایرانیان که به فرنگستان عزیمت می‌کردند و با این هنر غریبه آشنا می‌شدند، انجام پذیرفت.

بازدیدکنندگان از تماشاخانه‌های فرنگستان، شرح مشاهدات و برداشتهای خود را از طریق سفرنامه‌ها و روزنامه‌ها و علی‌الخصوص تعریف در مجامع، در اختیار اهل سواد قرار می‌دادند. حاصل این برخوردها و مشاهدات؛ ایجاد تماشاخانه عظیم و با شکوه **تکیه دولت**، تالار نمایش **دارالفنون**، **دارالتألیف** و **دارالترجمه** جهت تألیف و ترجمه کتب علمی و ادبی و نمایشی بود که همگی این نهادها در پایه‌ریزی نهضت نمایش چه به‌صورت مکتوب و چه اجرائی سهم بسزائی داشتند.

آنچه که در این نخستین آشنائی‌ها برای بررسی و تحلیل نمایش فرنگستان در ایران اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد، این است که ایرانیان با نمایش فرنگستان نخست از طریق «تماشا و تماشاخانه» یعنی از طریق مشاهدهٔ نمایشها بر صحنه آشنا شدند و نه از طریق متون نمایشی. این برخورد غیرمکتوب ایرانیان با نمایش، خود سبب ایجاد سیری دیگر در اشاعه و رشد این هنر در ایران می‌گردد. بنابراین، این گزارشها و مشاهدات و برداشتهای ایرانیان از نمایش فرنگستان که از طریق سفرنامه‌ها، شرح حالها و روزنامه‌ها در بین اهل سواد منتشر می‌گردد، همگی از یك ویژگی یگانه، یعنی آشنائی با نمایش از طریق تماشا و تماشاخانه برخوردارند و تقریباً اشاره‌ای به‌متون نمایشی در آنها یافت نمی‌شود.

گذشته از این ویژگی یگانه، شرایط تاریخی، اجتماعی و هنری و علی‌الخصوص

شرایط هنر نمایش در کشوری که سیاح به‌سیاحت آن مشغول بوده و گزارش کرده، اهمیت دارد. زیرا که نشان می‌دهد بالاخره ذوق و طبع ایرانی با کدامیك از انواع نمایش جور آمده و طالب ورود چگونه نمایشی به‌ایران بوده است.

به‌هر حال، جوانه زدن و رشد ادبیات نمایشی در ایران، بدون این برخوردها و آشنائی‌های نخستین امکان‌پذیر نمی‌بود و این بازدیدکنندگان سهم بسزائی در اشاعه هنر نمایش و نمایشنامه‌نویسی در این مملکت داشته‌اند. این نکته را نیز باید تذکر داد که بعضی از این گزارشها گاه چندان هم برای اشاعهٔ نمایش نوشته نمی‌شدند بلکه حتا در مخالفت و ضدیت با آن، از دروغگوئی و تحریف حقایق هم ابائی نداشته‌اند. اما با تمام این اوصاف، حتا همین گزارشهای مغرضانه هم در کنجکاوی و کشش اهل سواد بطرف این هنر بدون اثر نبوده است.

گزارشها از اوائل قرن سیزدهم هجری قمری آغاز شده و در طول قرن چهاردهم ادامه پیدا می‌کنند که از بین دهها گزارش، چند نمونه را نقل می‌کنیم.

۱. مسیر طالبی فی بلاد افرنجی[۱]

مسیر طالبی یا سفرنامهٔ میرزا ابوطالب خان تصنیف «ابوطالب بن محمد اصفهانی معروف به‌ابوطالب لندنی» است که در فاصلهٔ سالهای ۱۲۱۳ تا ۱۲۱۸ هـ.ق به‌سیاحت ذر کشورهای دیگر پرداخته و سرگذشت مسافرت خود را به‌سال ۱۲۱۹ هـ.ق به‌صورت کتابی تألیف کرده است. امّا چاپ فارسی کتاب ابوطالب چند سال پس از آن تاریخ و در سال ۱۲۲۸ هـ.ق با نام **نسخهٔ مسیر طالبی** به تصحیح «میرزا حسین علی» فرزند وی در کلکته چاپ شده و در اختیار فارس زبانان قرار می‌گیرد.

میرزا ابوطالب خان از ایرانیان ساکن هندوستان بود و پدرش حاجی محمد بیك خان از ترکان آذربایجان که در اصفهان متولد شده است. حاجی محمد بیك خان در جوانی به‌هند رفته و پسر او میرزا ابوطالب به‌سال ۱۱۶۲ هـ.ق در شهر «لکهنو» به‌دنیا می‌آید و در فاصلهٔ سالهای ۱۲۱۳ تا ۱۲۱۸ هـ.ق به‌مسافرت طولانی می‌پردازد و بعد از بازگشت از سفر و تدوین یادداشتهای خود، به‌سال ۱۲۲۱ هـ.ق در لکهنو فوت می‌کند.

میرزا ابوطالب خان علاوه بر سفرنامهٔ ذکر شده که آخرین اثر وی به‌شمار می‌رود،

---

۱. میرزا ابوطالب خان: مسیر طالبی، به کوشش حسین خدیو جم، جیبی، ۱۳۵۲.

چندین کتاب دیگر نیز تحریر کرده، از آن جمله رساله‌ای در **مصطلاحات موسیقی** که قبل از سال ۱۷۹۱ میلادی نوشته شده است.

در آغاز کتاب **مسیر طالبی فی بلاد افرنجی**، میرزا ابوطالب هدف خود را از تحریر سفرنامه چنین بیان می‌کند:

به‌خاطر فاتر رسیده که وقایع سفر فرنگ [را] ضبط کنم، و هر چیز مفید آن ملك را تحقیق و تدقیق نموده داخل آن نمایم تا عجایب بحار و غرایب آن دیار و دستورات امم مختلفهٔ آن ممالك، که به‌گوش اهل اسلام نرسیده، بر ایشان منکشف شود و به‌فحوای لکل جدید لذة موجب ذوق سامعین و سبب حرکت طالبین گردد، و عامهٔ خلایق تربیت اولاد، و طریق زیستن ایشان در منزل، و آداب تمدر و ریاست آن ملك، و صنایع و بدایع آنها، که اکثر متباین و متعارض قوانین اسلام نیست و اثر نیك آن در آن جماعت ظاهر و هویداست، مطلع شده تتبع نمایند و فواید آن به‌روزگار خود بردارند... بنابراین شروع در ضبط واردات روزمره نمودم، و آنچه به‌نظر من رسید تاریخ‌وار آن را به‌قید تحریر می‌کشیدم. در سنهٔ ۱۲۱۸ هجری که برخلاف متوقع، از آن سفر دراز، سالم به‌کلکته اتفاق ورود افتاد، خلاصهٔ آن مسودات را یك جا جمع کردم، و آن اوراق پریشان را در سلك این کتاب نظم نمودم و به «مسیر طالبی فی بلاد افرنجی» مسمی گردانیدم.[۲]

میرزا ابوطالب خان در پی چنین قصد و منظوری است که پاره‌هائی از مشاهدات خود را صرف تماشا و تماشاخانه‌های فرنگ می‌کند، زیراکه معتقد است این «عجایب و غرایب» هنوز به«گوش اهل اسلام» نرسیده و ممکن است موجبات «ذوق سامعین و سبب حرکت طالبین» را فراهم کند.

میرزا ابوطالب خان پس از آنکه شرح نسبتاً مفصلی از احوالات خود و خانواده‌اش را می‌دهد، به چگونگی انجام مسافرتش به‌بلاد فرنگستان می‌پردازد:

... «کپتان رچدسن»[۳]، مردم اسکاتلند که زباندان فارسی و هندی، و دوست قدیمی من بود، برای تبدیل هوا، قصد «انگلند» نمود و به دیدن من آمد. در اثنای محاکات گفت: «اگر ارادهٔ انگلند نمایی از این دلتنگی برآمده مشاهدهٔ عجایب و غرایب بسیار نصیب تو خواهد بود، و من به‌طمع صحبت تو در تعلیم زبان انگلش [در مدت توقف جهاز] و هرگونه رهنمایی دیگر [سعی] مبذول خواهم داشت.»... عزم سفر جزم نمودم، و عهد استوار با وی مؤکد کرده، روز دیگر در یکی از جهازات «کمپنی شارلت» نام، مکانی کرایه کردم... ورود به‌جهاز، به‌تاریخ نمرهٔ شهر رمضان سنهٔ ۱۲۱۳ [یکهزار و دو صد و سیزده] هجری، مطابق هفتم ماه فبروری[۴] سنهٔ ۱۷۹۹ [یکهزار و هفتصد و نود و نه]

---

۲. مسیر طالبی، همان، ص ۵ ـ ۴.

3. Captain Richardson.

4. February.

عیسوی، تودیع دوستان کلکته کرده، بر بحره که کپتان «رچدسن» گرفته بود، سوار شدم و رو به لنگرگاه جهاز آوردم...(۵)

به همین ترتیب و با دقتی اعجاب‌انگیز، میرزا ابوطالب خان شروع به‌شرح سفر خود می‌کند. در اینجا یادآوری دو نکته ضروری است. یکی آنکه میرزا ابوطالب خان یکی از نخستین سیاحان فارس زبانی است که خود زبان فرنگی ـ انگلیسی را می‌دانسته و همین موضوع سبب شده که واسطه‌ای به‌نام دیلماج در بین او و فرهنگی که قصد آشنائیش را داشته، قرار نگیرد و خود مستقیماً چیزها را دریابد و با آنها رابطه برقرار کند.

نکتهٔ دوم در این است که میرزا ابوطالب خان قبل از انجام سفر به‌بلاد فرنگ، در هند کم و بیش با فرهنگ انگلیسی آشنائی پیدا کرده بود و نباید فراموش هم کرد که در آن زمان، زبان انگلیسی داشت کم کم جای زبان ادبی و رسمی فارسی را می‌گرفت. بنابراین برخورد میرزا ابوطالب، برخلاف بسیاری از ایرانیان، برخوردی بهت‌آمیز در مقابل عجایب و غرایب فرنگ نبوده، بلکه با حوصله و دقت به‌شرح موضوعات و روابط پرداخته است.

در همان آغاز سفر، هنگامی که بر جهاز نشسته و از خط استوا می‌گذشته است به‌شرح مراسمی می‌پردازد که به‌نظر می‌آید از جمله مراسم سنتی دریائی بوده که ملوانان جهازات برای تفریح و نیز سرکیسه کردن مسافران انجام می‌داده‌اند. شبیه به‌آن مراسم رانیز در بازیهای نمایشی سنتی ایرانی هم داریم. نکتهٔ قابل ذکر در شرح چنان مراسمی در این است که میرزا ابوطالب خان برای نامیدن آن، واژهٔ **تقلید** را آورده و این خود نشان می‌دهد که وی با تقلید آشنائی داشته است. اما آیا این آشنائی از طریق تقلید ایرانی بوده یا تقلید فرنگی، نکته‌ایست که بر ما پوشیده است. اما مسجل است که وی معنی مجازی تقلید را که نمایش باشد می‌دانسته و به‌همین قصد هم آن را استعمال کرده است. میرزا ابوطالب خان در«ذکر تقلید بر آوردن خلاصیان جهاز، و عبور خط استوا» چنین می‌نویسد:

در این روز، سردار خلاصی[های] سفید آن جهاز بازی غریبی بر روی کار آورد، و آن اینکه خود را با دو سه نفر دیگر به‌هیئت عجیب و پوشاك مهیب آراسته، آب از لباس چکان از بحر بر سطح جهاز بالا آمده بر کرسیها نشست. هر یك از آن سه نفر چند قبای پلاس فراخ، بالای هم، در بر کرده و بر رو، سیاهی شنجرف با روغن مالیده کمر با ریسمانهای گنده بر بسته و شمشیرهای چوبین سنگین برآویخته، ریشی دراز و موهای سر از ریشه‌های پلاس درست کرده بود، موزه‌های فراخ بزرگ در پا، و بوقی بر دهن و کتابی در دست داشتند. دعوی او اینکه خدای بحر است که در استوا مقام دارد، هر جهاز که بدینجا می‌رسد بر آن برآمده، کسی را که از این خط مرور نکرده، خواه

۵. مسیر طالبی، همان، ص ۱۲ ـ ۷.

ناخواه غسل می‌دهند [تا] گناه او پاك گردد. جوانان جهاز از ملاحظهٔ آن صورتها هوش باخته، افتان و خیزان، به‌اطراف گریختند و در گوشه‌ها خزیدند. بعضی اطفال چابك به‌راه نردبانها، بر منتهای «مستول» گریخته مخفی گشتند. اما او از روی کتاب، اسامی آنان که عبور از خط نکرده بودند ظاهر کرده، حکم به‌احضار نموده یك یك را به‌حضور او کشیده می‌آوردند، و بر خُم چوبین بزرگ دهن گشاده، بر تخته نشانیده، چشم او رامی‌بستند، و به‌یکباریگی آب بسیار [از چند طرف] بر او ریخته، مقارن آن، تخته را از زیر او می‌کشیدند تا در خم پر از آب افتاده، چند غوطه می‌خورد، و نیم جان بالا می‌آمد. چون نوبت به‌من رسید یك «بوتل» شراب «براندی» داده صلح نمودم. بعد فراغ از این بازی، که برای غسیلان آفتی بود، به‌حسب ظاهر باز به‌بحر فرو رفت.(۶)

میرزا ابوطالب خان در شرح مشاهدات خود از ایرلند، به‌ذکر عمارات نامدار دبلن پرداخته و از جمله، **پلی‌هوس**(۷)ها و **اسلی**(۸) را شرح می‌دهد و در ضمن پلان (طرح) یکی از تماشاخانه‌ها را نیز در این قسمت از سفرنامه‌اش ترسیم می‌کند:

از جملهٔ عمارات نامدار دبلن... دیگر دو خانهٔ رقص و نقل شعبده بازی است که «پلی هوس» گویند. درجات دارد، و به‌حسب قرب و بعد و اشراف بر تماشا و سمع سازها، بهای نشیمن آن درجات مقرر است. سه شلنگ، که شلنگی به‌قدر شش آنهٔ هند بوده باشد، فی نفر [برای هر نفر] در نشیمن اعلا گیرند، و در ادنی یك شلنگ. این زر جمع شده به ساختن اسباب ضروری، و البسه و در ماههٔ کارکنان آن خانه و روشنی واجور سازنوازان صرف شود. آنچه از آن فاضل آید مال صاحب آن خانه است که به‌امید همین نفع ساخته‌اند. از خلایق هر که موعود صحبتی نیست، غیر شب دوشنبه بدانجا رفته تا نصف شب وقت گذراند و مشغلهٔ نفس نماید. بنابراین آنقدر کثرت شود که هزار و پانصد روپیهٔ هند مداخل آن خانه در بعضی شبها مسموع گشته، وضع امثال این خانه‌ها در تمام فرنگ یا مدور یا بیضوی است بدین وضع که ثبت کرده شد.
تا هر کس بر تماشا مشرف تواند شد. نشیمن صحن مابین خانه که ایشان آن را «پیت» [Pit جایگاه تماشاگر] نامند، چون منبر از تخته مشتمل برمدارج است، آخر از اول یك وجب بلندتر، تا سر و گردن حایل یکدیگر نگردد، و محل رقص که «استیج» [Stage صحنه] گویند، گشاده، بی‌حجاب، ستونها فراخ و وسیع است که صد [تا] دو صد کس و توپها با عراده به‌وقت نقل در آن می‌توانند گردانید، و پرده‌ای فراخ که سواد شهرها و کوهستان و سبزه‌زار و جنگلهای نامدار بر آن مصور می‌باشد، بر پیشانی «استیج» بسته که بعد نمودن حصه‌ای از نقل یا قدری رقص و خوانندگی، آن را بگشایند، و در

---

۶. مسیر طالبی، همان، ص ۱۸.
۷. Play house، تماشاخانه.
۸. Astley، قدیم‌ترین سیرك لندن.

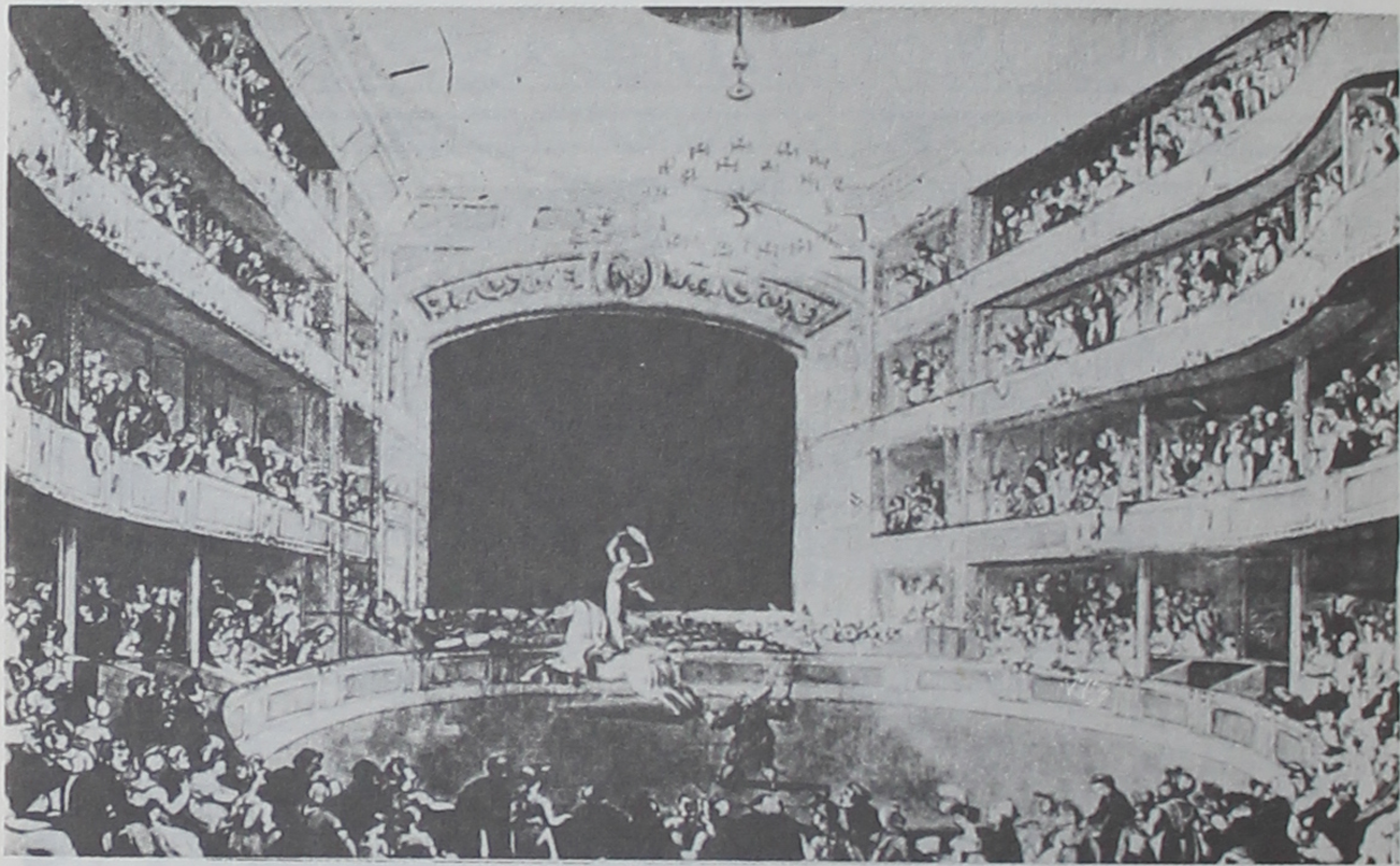
حجاب آن، حصهٔ دیگر را مهیا کرده باز بردارند؛ و همچنین جا به‌جای آن «استیج» قناتهایی [چوبی] مصور به‌اقسام مدنظر [«قنات» به‌معنی نیزه و چوبدستی است و مقصود از «مدنظر» همان منظره است]، مخفی از نگاه ایستاده، هر قدر جا که حجاب آن خواهند در آن واحد یك قنات از آن طرف و یکی از این طرف کشیده، هر دو بی‌درز به‌هم آید، و یك دیوار شود. نقش و نگار و بست و بند این پرده‌ها بیشتر از نقل و بازی، آدمی را دیوانه می‌کند، و آن تماشاگاه را مثال سیمیا و لیمیا،، خواب و خیال می‌نماید. اطراف «پیت» تا به«استیج»، سه دره‌ها، که شش کرسی در هر یك توان نهاد و ستونهای باریك آهنی دارد، عمارت کرده‌اند. راه مداخل آنها از پشت است. این سه دره‌ها را بکس [Box لژ] گویند؛ در بعضی پنج طبقه و در بعضی هفت طبقه می‌باشد؛ و در وسط هر یکی چهلچراغی بلورین، که چهار شمع دارد، و در سقف «پیت» و سطح «استیج» آن قدر چراغ روشن کنند که شب چون روز روشن شود. زنان عمده در غیر «بکس» ننشینند، بنابراین اکابر شهر اکثر آنها را رهن گیرند و صاحب خانه به‌طمع زریك مشت [منظور زر یکجا است]، به نیمه بها، برای ده سال، بدیشان دهد. در «استیج» مقابل این سه دره‌ها، سقف مرتفع برای کار بازی است که از آنجا تخت پریان ملفوف در بخار ابر پایین آید، و زیر سطح «استیج» ایضاً ته خانه‌ای که محل غایب شدن تختهای مذکور و آنچه از شعبده خواهند، آنجاست. این بیان اوضاع «پلی‌هوس» «اپره» [Opera اپرا] و غیره است. اما در «اسلی» به‌جای نشیمنهای پیت به‌غرض اسبدوانی، و نمودن صنایع فروسیت [هنرهای سوارکاری]، زمین و [خاك نرم] کرده است که دایرهٔ محیط آن صد گز خواهد بود، و بر سقف آن چهلچراغهای برنجی، که فتیله‌های درشت در روغن چراغ در آن می‌سوزد، آویخته؛ گاهی که هنگامهٔ نقل و بازی بر «استیج» گرم است، این چهلچراغها نزدیك سقف بسیار مرتفعند، و در وقت اسبدوانی به‌زمین [متصل کنند]. صاحب این خانه مستر «اسلی» [نامی است] که در لندن هم یك خانهٔ بازی دارد، و آن خانه به‌نام او منسوب است؛ چون موسم تابستان رسد از لندن معه اسباب بدین شهر آمده، چهار پنج ماه بگذراند و در هر دو هفته نقل نو به‌مردم نماید. چون کارکنندگان «استیج» از نقل و خوانندگی مانده شده دم گرفتن [تنفس] خواهند، آن پرده را بیاویزد.[۹]

مسافرت میرزا ابوطالب خان به‌فرنگ از سال ۱۷۹۹ تا ۱۸۰۳ میلادی به‌طول انجامیده که می‌توان حدس زد وی بایستی از سال ۱۸۰۰ تا ۱۸۰۲ را در فرنگ گذرانیده باشد. بنابراین، میرزا درست در مقطع زمانی به‌انگلند و ایرلند وارد شده که نمایش انگلیسی زبان در یك دورهٔ انتقالی بسر می‌برده است.

در حوالی سال ۱۸۰۰ میلادی، تماشا و تماشاخانه در انگلند نه نماینده نمایش قرن هفدهم به‌شمار می‌رفت و نه نماینده نمایش قرن نوزدهم بود. و به‌همین دلیل زمان مسافرت

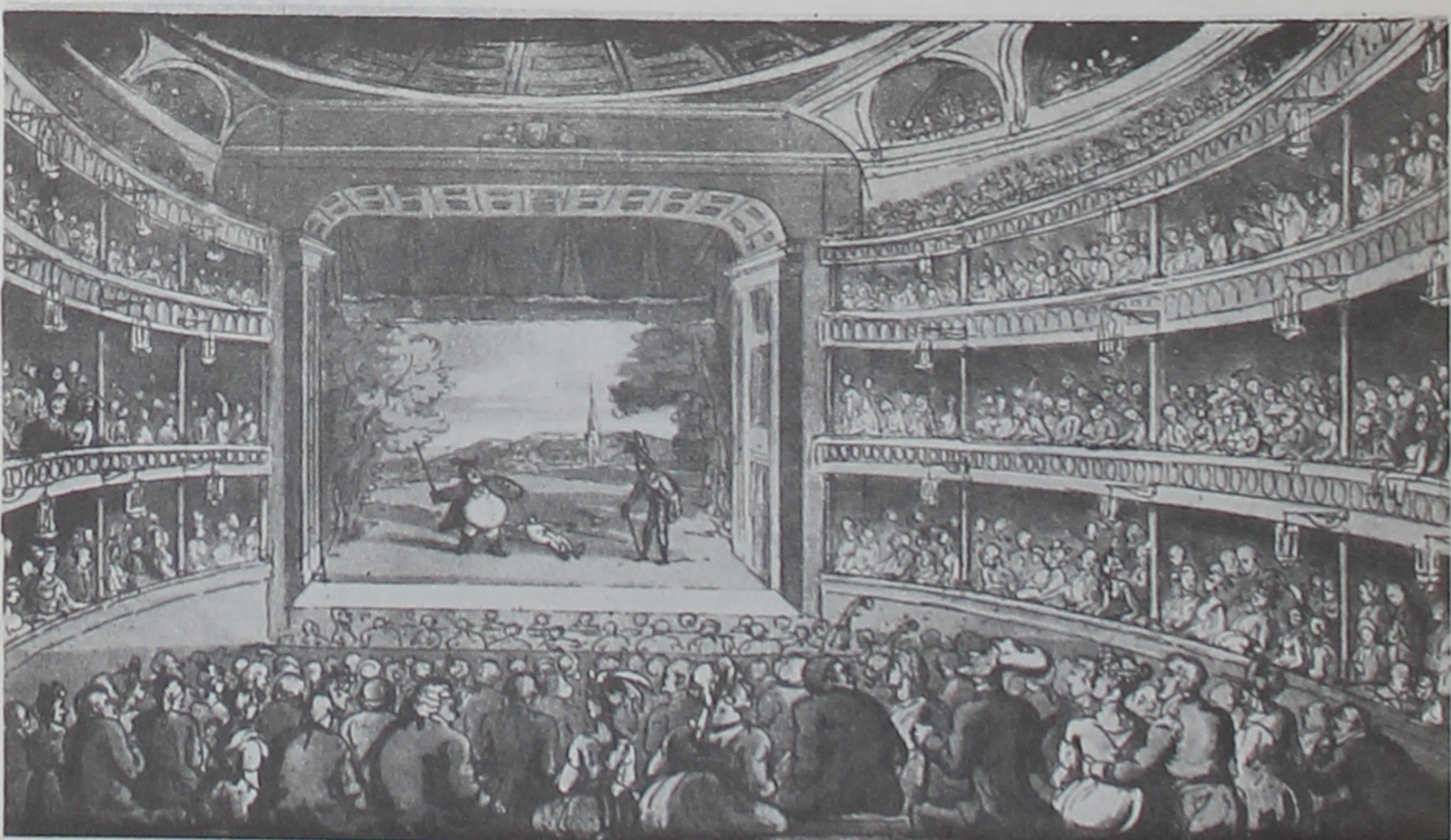
---

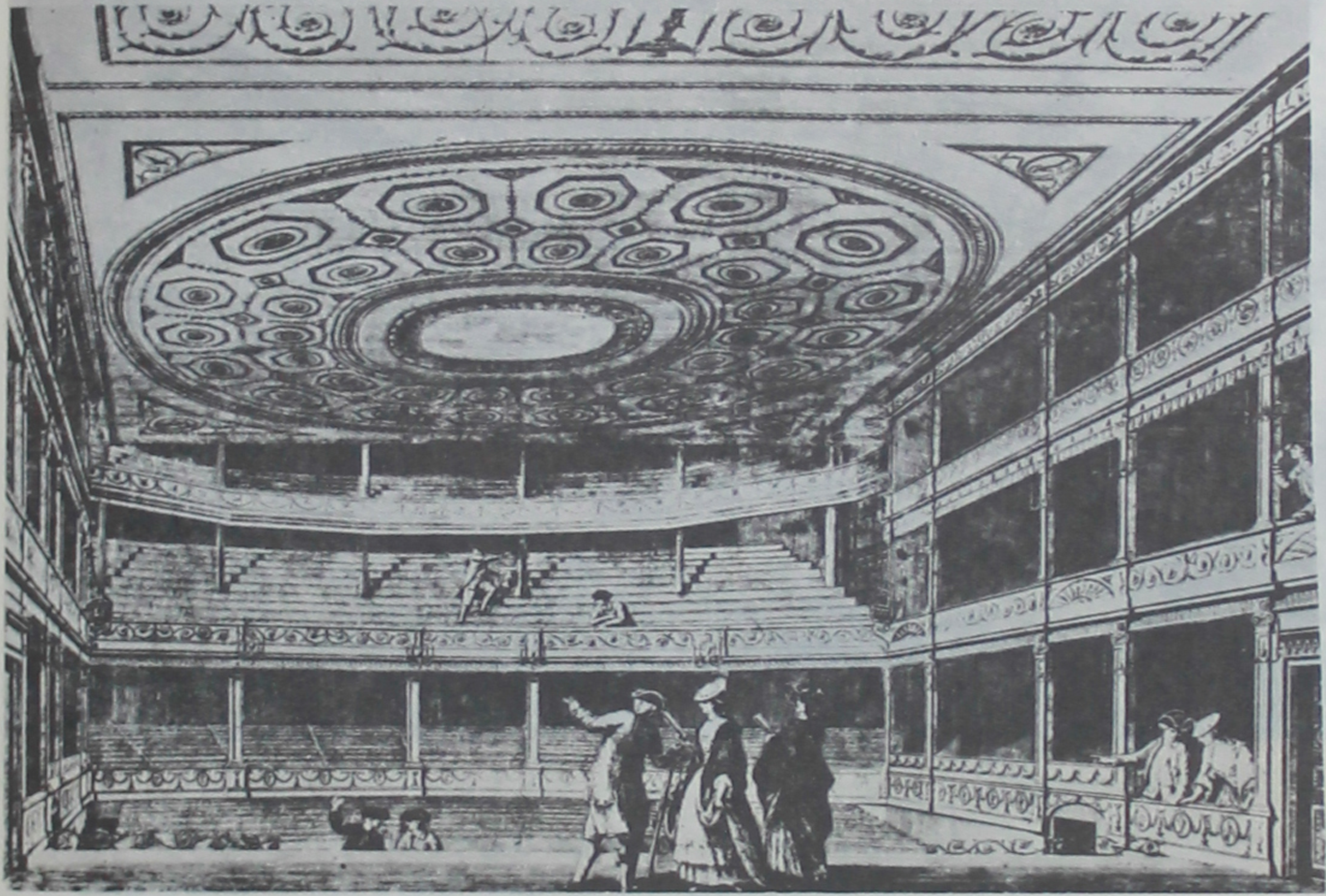
۹. مسیر طالبی، همان، ص ۷۶ ـ ۷۴.



تماشاخانهٔ استلی.

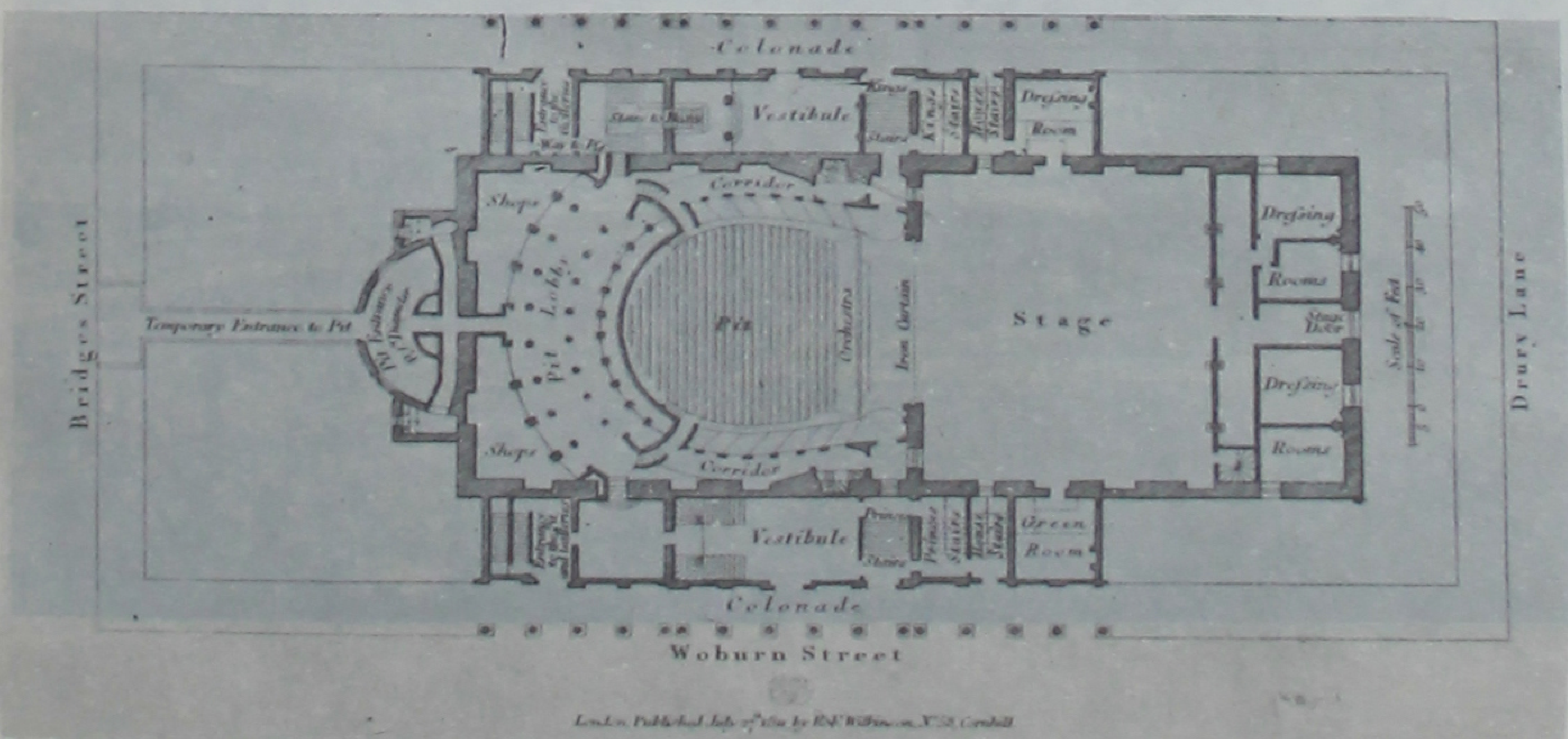
تماشاخانهٔ کاونت گاردن.





تماشاخانهٔ قدیمی دروری لن.

پلان تماشاخانهٔ دروری لن جدید.



ورود میرزا ابوطالب خان به‌انگلند خود مشکلی را برای شناخت نمایش آن دیار فراهم ساخته بود. این مشکل البته بیشتر برای وضعیت نمایشنامه نویسی و بازیگری به‌چشم می‌خورد. زیرا که تماشاخانه‌های مهم لندن که سایر تماشاخانه‌های بلاد انگلند به‌تقلید از آنها ساخته شده بودند، همگی در نیمهٔ اول قرن هیجدهم ساخته شده و در اواخر همین قرن بدنبال تجارتی شدن هر چه بیشتر نمایش، تغییراتی در آنها از لحاظ ظرفیت تماشاگر، بزرگتر شدن صحنه و تکمیل وسائل دکور ایجاد می‌شود.

بنابراین می‌توان تا حدودی، شرحی را که میرزا ابوطالب خان از تماشاخانه‌های ایرلند داده است با معماری کلی این تماشاخانه‌ها مقایسه کرد و دریافت که برداشت میرزا ابوطالب خان از معماری تماشاخانه‌ها تا چه میزانی صحیح بوده است.

□

نمایش انگلیسی زبان قرن هیجدهم، برخلاف دوره‌های ماقبل که همیشه از حمایت یکی از طبقات حاکم؛ کلیسا یا حکومت برخوردار بود، در این قرن از زیر سلطهٔ این دو کم و بیش رها شده و پای در مرحلهٔ نوئی از لحاظ خودکفائی مالی و تکیه بر «گیشه» و جذب هر چه بیشتر تماشاگر می‌گذارد و بالنتیجه مثل کالا روی آن شروع به سرمایه‌گذاری می‌شود. با چنین تحولی، نمایش بطرف حرفه‌ای شدن ـ از لحاظ اقتصادی، و تجارتی شدن ـ از لحاظ هنری گام برمی‌دارد. نمایش وسیلهٔ سرگرمی «طبقات متوسط»[۱۰] می‌شود و در پی هجوم این تماشاگران جدید، تماشاخانه‌ها هم برای پذیرش بیشتر آنها شروع به‌دادن تغییراتی در ساختمان خود می‌کنند و از لحاظ هنری نیز بدنبال ذوق و سلیقه همین تماشاگران کشیده می‌شوند.

بدنبال تغییرات کمی و کیفی بالا، در ین دوره و بویژه در اواخر قرن هیجدهم و اوائل قرن نوزدهم، صدها تماشاخانه در سرتاسر خاك انگلند ایجاد می‌شوند و انواع سرگرمیهای متداوله و بازیهای نمایشی و به ندرت «نمایشهای دراماتیك» در آنها اجرا می‌گردد. چنانکه از میان آن همه تماشاخانه، فقط دو تماشاخانهٔ معروف **دروری لن**[۱۱] و **کاونت گاردن**[۱۲]

---

10. Middle Class. 11. Drury Lane. 12. Covent Garden.

بود که دارای پروانه نمایش برای «اجراهای دراماتیك» بودند.

دو تماشاخانهٔ دروری لن و کاونت گاردن در شهر لندن قرار داشتند و بقیه تماشاخانه‌ها که در بلاد انگلیسی زبان پراکنده بودند، در واقع کپی از این دو تماشاخانه محسوب می‌شدند. بنابراین با مطالعهٔ معماری این دو تماشاخانه ومقایسه آن با تماشاخانه دوبلن که میرزا ابوطالب خان در سفرنامه‌اش توصیف کرده، می‌توان با کم و کیف برداشت میرزا از تماشاخانه و چگونگی کارکرد دستگاه پیچیدهٔ صحنهٔ آنها از دیدگاه اولین ایرانی که با آن پدیده روبرو شده، آشنا گردید.

همانطور که اشاره کردیم، اغلب تماشاخانه‌ها در حوالی دهه نود از قرن هیجدهم، دستخوش یك سلسله تغییرات شدند و از آن جمله تماشاخانه معروف Drury Lane بود که ساختمان آن در سال ۱۷۹۴ مسیحی و فقط شش سال قبل از آنکه میرزا ابوطالب خان وارد انگلند شود، تجدید بنا شده و با نام New Drury Lane و با شهرت «بزرگترین تماشاخانه در سرتاسر اروپا» افتتاح می‌گردد.

بطور کلی معماری تماشاخانه‌های انگلیسی اواخر قرن هیجدهم و اوائل قرن نوزدهم را با صرف نظر کردن از اختلافات جزئی می‌توان چنین شرح داد: جایگاهی نیمه دایره یا نعل اسبی شکل برای تماشاگر که «پیت»(۱۳) خوانده می‌شد و برای بهتر دیدن صحنه توسط تماشاگر دارای شیبی هم بود. پنج ردیف «لژ»(۱۴) در طرفین این جایگاه و دو لژ در سمت مخالف صحنه و دو ردیف «گالری»(۱۵) در بالای دو لژ روبروی صحنه وجود داشت. و بالاخره خود «صحنه»(۱۶) با «ستون»(۱۷)هائی در جلو که قاب صحنه را تشکیل می‌دادند و دو در روبروی هم در حدود قاب صحنه. از جمله وسائل دکور هم می‌توان از دستگاه «وینگ»(۱۸) نام برد که در خارج از دو طرف صحنه قرار داشتند و بوسیله آن پرده‌های نقاشی شده در دو طرف صحنه جا به‌جا می‌شدند و ایجاد دورنماهائی با «عمق»(۱۹) در صحنه می‌کردند. البته از نکات قابل اختلاف در تماشاخانه‌ها می‌توان از تعداد ردیف‌های نیمکت در «پیت» و تعداد لژها و گالری‌ها نام برد که در هر تماشاخانه برحسب ظرفیت کم یا زیاد بودند.

معماری که توضیح داده شد، کم وبیش شبیه به آن چیزی است که‌میرزا ابوطالب خان در شرح خود از تماشاخانه‌های دوبلن آورده و توانسته است علی رغم عدم آشنائی کافی، از پس توضیحات پیچیده این تماشاخانه‌ها برآید. تنها نکته‌ای را که موفق نشدیم در تماشاخانه‌های معروف آن دوره بیابیم، راهروئی است که میرزا ابوطالب خان در «پلان» خود کشیده است، زیرا که در هیچکدام از تماشاخانه‌های مطالعه شدهٔ آن دوره، چنین راهروئی که از وسط «پیت» بگذرد نیافتیم. بلکه فقط راهروئی وجود داشته که از وسط لابی ـ سالن

13. Pit 14. Box. 15. Gallery. 16. Stage
17. Proscenium Arch. 18. Wing. 19. Perspective.

ورودی تماشاخانه می‌گذشته است.

از نکات تاریك در شرح میرزا ابوطالب خان، مسئلهٔ «قنات» است که تصور می‌رود همان «وینـگ» باشد که شرحش داده شد. همینطور وی از اهمیت دکور در تماشاخانه‌های آن دوره مطلع بوده است. زیرا که در آن زمان، دکور یعنی پرده‌های رنگ‌آمیزی شدهٔ بسیار مجلل، نقش بسیار مهمی را در تماشاخانه‌ها ایفا می‌کردند و در بسیاری از برنامه‌هـا، نمایشنامه و اجرا کوچکترین کششی برای تماشاگران نداشته و آنها فقط برای دیدن همین پرده‌های مجلل به‌تماشاخانه‌ها می‌آمدند.

اما در مورد «اسلی» که میرزا ابوطالب خان نوشته به «غرض اسبدوانی و نمودن صنایع فروسیت» بکار می‌رفته است، باید گفت که اصـل چنین تماشاخانه‌ای در سال ۱۷۷۰ میلادی در لندن و با نام **استلی آمفی‌تئاتر**[۲۰] افتتاح می‌گردد که در آغاز فقط عبارت از میدانگاهی دایره شکل پوشیده از خاك اره با نیمکت‌هائی در اطراف بوده است. اما در سال ۱۷۸۰ با تغییراتی که در آن دادند، ساختمان یك تماشاخانه کامل را پیدا می‌کند، با این تفاوت که قسمتی از «پیت» به میدانگاهی اختصاص داده می‌شود. به این ترتیب، همانطور که میرزا ابوطالـب خان هم نقل کرده، در ایـن تماشاخانـه علاوه بر نمایش‌های دراماتیك، برنامه‌های «سوارکاری»[۲۱] هم انجام می‌شده است که در هنـگام اجرای این گونه برنامه‌ها، نیمکت‌ها را از وسط «پیت» برمی‌داشته‌اند.

با توضیحاتی که میرزا ابوطالب خان راجع به«اسلی» دوبلن داده، روشن می‌شود که شعبه‌ای از این تماشاخانه در دوبلن بوسیلهٔ مؤسس آن ساخته شده و تابستان‌ها گروهی از لندن به‌آنجا رفته و در آن برنامه اجرا می‌کرده‌اند.

در مجموع، از توضیحاتی که میرزا ابوطالب خان دربارهٔ معماری تماشاخانه‌ها در آن دوره بدست می‌دهد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که اطلاعات نسبتاً مشروحی برای آن دوره به‌حساب می‌آید و میرزا مشاهدات خود را با کمال دقت و امانت ضبط و ثبت کرده و در این مورد کار را به‌نحو احسن انجام داده است.

□

اما در مورد «نقل»هائی که دراین تماشاخانه‌ها به بازی در می‌آمده‌اند و چگونگی

---

20. Astley Amphi Theatre.

21. Hippodrama.

کیفیت آنها، میرزا ابوطالب خان در سفرنامه‌اش چنین شرح می‌دهد:

از جمله نقلهایی که مرا در آن خانه بسیار خوش نمود نقل پریان و حبشی جادوگر است که او را «هرلکن» نامند. دختری امیری [کلمبین] نام، عاشق آن حبشی شد، و پریی بر این ماجرا واقف گشته سریر آن دختر را در اثنای خواب به‌وطن خود که کوه قاف باشد برد. ملکهٔ پریان با خواص خود به دیدن آن دختر بر تختهای متعدد حاضر آمده خواب او را گشودند، و بر عشق او ملامت کرده نصیحت نمودند. دختر با وجود حیرت و ترس علامات غلبهٔ عشق ظاهر می‌نمود، و به‌جهت معاودت اضطراب می‌کرد. بنابراین ملکه یك تخت نشین را حکم فرمود که دختر را به‌وطن او برساند، و در آن نواحی اقامت کرده شر «هرلکن» را دفع و رهنمایی و اعانت پدر و مادر و شوهر نامزد [کلمبین] نماید. چون این زنان همه نازك و حسین بودند، و لباس ایشان سبز نیمرنگ، ره سیمین و ستاره‌ها داشت، و تخته‌ها در حجاب ابر از بالا بی‌علاقهٔ رسنی فرود می‌آمد، و گاهی در دامن کوه یکایك غایب می‌شد، و از یك جانب کوههای سبز دراز کشیده، و دیگر جانب بحر و دریاهای جاری، و طرفی زمین مسطح، تا «گروه»ها سبز، پراشجار، موزون، و ماهتاب و ستارگان در نظر بودند. آن صحبت بعینه چون افسانهٔ پریان، که قصه خوانان می‌سرایند، در تصور می‌نمود. بعد ورود دختر حبشی حاضر آمده، چند مرتبه هر نوبت به‌وضعی تازه او را از میانهٔ جمعیت اقربا به‌در برده، چنانچه نوبتی شمشیر جادو بر ستون خانهٔ بزرگ وسیع زد، و اجزای خانه به‌آواز هولناك یکبارگی افتاده، مردم سراسیمه شدند، حبشی«کوچ»ی با دو اسب حاضر کرده، دختر را گریزانید. نوبتی صورت بحر اعظم، و جهازی که از دور به‌تدریج آمد نمودند، پس از لنگر کردن [جهاز]، یاوران حبشی بر کشتی خرد به‌ساحل آمده، دختر را در آن نشانیده گریختند. نوبتی در میان جماعت چنان حرکت کرد که همه بر یکدیگر بدگمان شده، به‌مشت و لگد افتادند، و حبشی دختر را در محافه [هودج مانندی که بر دوش حمل کنند] نشانیده بر دوش «کهار»ها [کسانی که پالکی یا تخت و امثال آن را بردارند] بدر برد. این «کوچ» و اسبها و کشتی و محافه و آدمیان صناعی [ساختگی] وموهومی نبودند، بلکه در آن خانهٔ وسیع، این اشیاء را از خارج حاضر می‌آورند. آخرش پدر دختر ضربی شدید خورده بر فراش بیماری افتاده و موت بر بالین او حاضر شد. پدر دختر و کسانی که به‌عیادت او آمده بودند، به‌اضطراب برخاسته به‌گوشه‌ها خزیدند؛ در اثنای گریختن در دست و پای بعضی لحاف و چادر و قالین [بود] که بند می‌شد. آنها به‌خیال اینکه مرگ ایشان را گرفته حرکات عجیب می‌نمودند، معلوم باد که به‌زعم «انگلش» مرگ به‌صورت استخوان‌بندی انسان است که بی‌گوشت و پوست و رگ و پی باشد. چون لباس شخصی را، برقع بالای او را ابلق کنند و محل استخوان‌بندی آدمی را سفید گذارند، چون شب نقش سیاهی به‌نظر نمی‌آید، سفیدی بعینه صورت موت مفروضهٔ «انگلش» خواهد نمود. آخر کار طبیبی، که به‌معالجهٔ او مشغولی داشت، با کاسهٔ ادویه و حقنه [اماله، تزریق] و غیره آلات طبی، به‌جنگ موت پرداخته موت را گریزانید، و پدر صحت یافته دختر را به «هرلکن» عقد بست و جشن عروسی و ترك‌سواری داماد نمود. نقل

به‌اختتام رسانیدند.
دیگر نقلی که موسوم است به «تیکنگ سرنگ پتن»[۲۲]، یعنی فتح «سرنگ پتن» دارالملک تیپوسلطان، به‌جهت اینکه مشت نمونه از خرواری [باشد] این دو نقل در اینجا ثبت کرده شد. اول نقل باغ «سرنگ پتن» را نمودند که تیپو سلطان با اولاد و خواص خود و در آن عمارت بر مسند نشسته، تماشای رقص زنان را معاینه می‌کرد، و عملهٔ تزك، هر یك در لباس خود، به‌دستور هند [به‌قاعده و رسم هند]، صف بسته ایستاده بودند. در این اثنا یکی از سرداران فرانس، نوکر او، در آمده، از قرب لشکر انگلش خبر داد. تیپو دفعتاً به‌تهیه جنگ حصار مشغول شده، بعضی افواج به‌تاخت لشکر بیرون فرستاد. تیپ آن لشکر را که مرتب از صدها سوار و پیاده و زنجبر فیلها و توپها به‌نوعی که لشکر اصلی از دور نماید، در رفتار دیدیم که همه موهو ی بود و اصل نداشت. پس هر دو لشکر نزدیك شده جنگ انداختند. بعد کشش و کوشش بسیار، لشکر تیپو شکست خورد. این جماعت همه مردم واقعی، دو صد کس عملهٔ آن «پلی هوس» بودند که بر یك دیگر بندوق و توپ واقعی بی گلوله سر می‌دادند، و خط سرخی ریزش خون از زخم شمشیر و خنجر، بر بدن زخمیان نمایان می‌شد، ولاش کشتگان در میدان می‌افتاد. آخر کار تمثال قلعهٔ «سرنگ پتن» به‌همان شکوه دیدیم که لشکر «انگلش» بعضی در لباس تلنگه هند و بعضی در وضع خود، آن را محاصره کرده توپ می‌انداخت، تا اینکه بعضی برجها از صدمهٔ توپ خراب شد، و افواج از هر طرف زینه گذاشته بر برجها برآمدند و فوج بزرگ انگلش از جانب دروازه مستعد حمله گردید. تیپو سلطان، معه فوج خاصه، به دفع آن جماعت از قلعه برآمده، بعضی در شکستهای رودخانه که مثل خندق شهر پناه آن طرف واقع شده، و بعضی در مواضع حصینهٔ دیگر، به‌خصم جنگیده بعد عجز، به قلعه برگشتند. فوج انگلش تعاقب آن جماعت کرده در سر دروازه کشش بسیار واقع شد، و اکثر آنها معه تیپو سلطان که با جیقه و سرپیچ لباس شاهی در میان آنها نمایان بود در همان دروازه کشته [گشتند] و نقل به‌اختتام رسید.[۲۳]

همانطور که میرزا ابوطالب خان خود توضیح داده، دو نوع نقل (نمایش) را برای اینکه «مشت نمونه از خرواری باشد» در سفرنامه‌اش آورده است. این دو نوع، یکی نقل «پریان و حبشی جادوگر» است که نوعی از نمایشهای **کمدیا دل آرته**[۲۴] ایتالیایی است که در انگلیس تغییر و تحول یافته و با نام«پانتومیم هارلکین»[۲۵] در قرن هفده و هیجده اجرا می‌شده و از محبوبیت فراوانی هم برخوردار بوده است. این نوع نمایش خصوصاً در تماشاخانهٔ کاونت گاردن بوسیلهٔ «جان ریچ اجرا می‌شده است.
نقل دوم، فتح قلعهٔ «سرنگ پتن» است که با نام این نمایش در جائی برخورد

---

22. Taking.

۲۳. مسیر طالبی، همان ۷۹ ـ ۷۷.

24. Commedia dell'arte.

25. Pantomine Harlequin.

نکردیم، اما منشأئی تاریخی دارد. داستانی است تاریخی راجع به‌جنگ فرانسه و انگلیس در هند. ژنرال «هوس» انگلیسی برای فتح قلعه «سرینگ پنان» که در دست تیپو سلطان والی طرفدار فرانسه است، به آنجا لشکر کشیده و در سال **۱۷۹۹** میلادی قلعه را فتح کرده و تیپو سلطان هم مقتول می‌شود.

از توضیحات میرزا ابوطالب خان چنین می‌توان استنباط کرد که این نقل احتمالاً باید از نوع **نمایشهای قهرمانی**[۲۶] باشد که مطابق ذوق و سلیقه تماشاگران قرن هیجدهم انگلیس تهیه می‌شده و از تحول «تراژدهای بومی»[۲۷] و «تراژدی‌های حزن‌انگیز»[۲۸] بوجود آمده و عناصر و عوامل قابل لمس‌تری را برای ارتباط با تماشاگر بکار می‌گرفته است و در عین حال سعی در حفظ شکل اولیهٔ ساختمان کلاسیک خود نیز داشته و خصوصاً از عوامل دنیای بیگانه (مثلاً هند افسانه‌ای) برای جلب تماشاگران انگلیسی استفاده می‌شده است.

خطوط کلی نمایش انگلیس در قرن هیجده اوائل قرن نوزدهم که میرزا ابوطالب خان با آن برخورد کرده را می‌توان اینطور ترسیم کرد که بطور کلی جنبش رمانتیک‌ها در اواخر قرن هیجدهم و اوائل قرن نوزدهم، نمایش انگلیس را تحت تأثیر قرار داده و «فرس‌های موزیکال»[۲۹]، تژادی‌های کلاسیک، موضوعهای دورهٔ الیزابت و نمایشهای پر زرق و برق ملودراماتیك در تماشاخانه‌ها اجرا می‌شدند. همچنین باید از «بالت ـ اپرا»[۳۰] و پانتومیم نیز یاد کرد.

در تاریخ نمایش انگلستان، قرن هیجدهم را قرن «بازیگری»[۳۱] می‌خوانند. چنانکه در این قرن هیچ نمایشنامه نویسی را سراغ نداریم که آثاری با ارزش در مقایسه با سایر کشورهای اروپائی در ادبیات انگلیس بر جای گذاشته باشد. به‌همین دلیل، برخورد میرزا ابوطالب خان با نمایش انگلیسی زبان قرن هیجدهم، در واقع برخوردی **اجرائی** و نه **مکتوب** بوده است. و شاید همین موضوع سبب شده باشد که وی در سفر خود نتواند هیچ متن نمایشی برای فارسی زبانان به‌سوغات آورد، و یا حتا اشاره و اطلاعی از نمایشنامه نویسان آن دیار بدهد تا احتمالاً اهل سواد قادر می‌شدند که از آن طریق با ادبیات نمایشی آشنا شوند.

□

26. Heroic Drama.
27. Domestic Tragedy.
28. Pathetic Tragedy.
29. Musical Farce.
30. Ballad-Opera.
31. Age of Acting.

نکتهٔ حیرت‌انگیزی که در سفرنامه میرز ابوطالب‌خان به‌چشم می‌خورد، آن است که چگونه وی با دقتی تحسین‌انگیزی به‌شرح و توضیح تماشاخانه‌ها و نقل‌هائی که در شهر دوبلن دیده، پرداخته است اما از کنار تماشاخانه‌های لندن با آنهمه کثرت و اهمیت بسادگی گذشته است. زیرا که مقارن بازدید میرزا از لندن، در تماشاخانه‌های آن شهر، گذشته از نمایشنامه‌های «شکسپیرین»؛ نمایشنامه‌هائی هم از «ویلیام وردزورث»، «کلریج»[۳۲]، «بایرون»[۳۳] و «چارلزلم»[۳۴] به نمایش در می‌آمده است. همینطور باید از نمایشنامه‌های «ویکتور هوگو» و «الکساندر دوما» که از فرانسه وارد انگلیس شده، و در تماشاخانه‌های لندن به اجرا در می‌آمدند نیز نام برد. از این گذشته میرزا می‌بایست از تماشاخانه‌های کاونت گاردن و نیودروری لن و دهها تماشاخانه مهم دیگر دیدن کرده باشد که متأسفانه بجز یادداشت مختصری که دربارهٔ «کثرت تماشاخانه‌های لندن» در سفرنامه‌اش آورده، اطلاعات دیگری در این باب نمی‌دهد. این یادداشت نیز چنین است:

> تماشاخانه‌های «لندن» که گذران وقت و مشغلهٔ نفس، موضوع است، بعضی در مثنوی و بعضی در ضمن احوال «دبلن» بیان شده، عام است و خصوصیت به‌کسی ندارد؛ و سوای آنها در هر کوچه خانه‌ای است که «پریوت سیتر»[۳۵] نامند که متعلق به «کلب» و جماعتی خاص است، هر یك، قلیلی در سال برای قوام آن خانه می‌دهد. غیر از آن جماعت، یا کسی که اذن از ایشان داشته باشد، در آن خانه راه ندارد. در اکثر اینها بازیگران و سازندگان، مردان و زنان «کلب»اند. هر یك از ایشان چیزی از خوردنی، چون کبابهای سرد و شرینیها، به‌همراه آرد که [مجموع را] چاکران ایشان بر سفره چینند. چون سفرهٔ طعام شب ایشان، که «سپر» نامند، [آماده] نماید، پس از فراغ بازی بر آن سفره نشسته با یکدیگر به‌نشاط تمام، آن طعام صرف نمایند، و کثرت اختراع تماشاخانه‌ها در «لندن» آنقدر است که در ماهی که از «لندن» برآمدم، هفت خانهٔ نو گشاده شد.[۳۶]

در یادداشت فوق آنچه قابل توجه است، برداشت صحیح میرزا ابوطالب خان از محبوبیت فوق‌العاده نمایش به‌عنوان وسیله‌ای «برای گذران وقت و سرگرمی» است که با ورود خیل تماشاگران جدید که از لایه‌های بالای طبقه متوسط بودند، ایجاد شده بود. این تماشاگران جدید که اکثراً از سواد محروم بودند، سبب به‌حداقل رسانیده شدن عناصر و عوامل فلسفی و ادبی در نمایشها شده و برای خوشایند این دسته ازتماشاگران، فقط صحنه‌ها و دکورها بودند که هر روز پیچیده‌تر، کامل‌تر و پر زرق و برق‌تر می‌شدند.

میرزا ابوطالب خان در دنبالهٔ سفرش به‌فرانسه می‌رود. اما به‌جز اشاره‌ای کوتاه،

---

32. Coleridge. 33. Byron. 34. Charles Lamb.

۳۵. Private Theatre تماشاخانهٔ خصوصی.

۳۶. مسیر طالبی، همان، ص ۸۸ ـ ۱۸۷.

توضیحی راجع به‌وضع تماشاخانه‌ها و نمایش در «فرانس» نمی‌دهد. این نیز یکی دیگر از نکات مبهم در سفرنامه اوست. زیرا که علی‌رغم آنکه خود وی اذعان دارد که کیفیت «سازندگان و رقاصان فرانس» و«بازیگران اپراهای فرانس» بهتر از انگلیسی‌ها بوده است، اما توضیحات لازم را در این باره نمی‌دهد.

نمایش فرانسه بر خلاف نمایش انگلیس در دوره‌ای که میرزا ابوطـالب خان ازآن دیدن کرده، از ارزش ادبی بیشتری برخوردار بوده و گذشته از نمایشهای بسیار معروف **ملودرام**(۳۷) که در تماشاخانه‌های «بلوار»(۳۸) به اجرا در می‌آمده‌اند، تراژدی‌ها و کمدی‌های با ارزشی نیز در تماشاخانه Theatre Francais به‌اجرا در می‌آمده است. همینطور درام‌های رمانتیك «ویکتور هوگو»، «الکساندر دوما» و «آلفرد دوموسه»(۳۹) نیز به کرات به‌نمایش در می‌آمده‌اند.

از جمله تماشاخانه‌های مهم فرانسه که از معماری یگانه و با شکوه‌ای برخوردار بوده و باید از آن یاد کرد، **اپرا**(۴۰) یا **آکادمی ملی موسیقی**(۴۱) است که میرزا ابوطالب خان چنانکه خود اظهار می‌کند، نمایشهای آن را بر نوع مشابه در انگلیس را ترجیح داده است:

> اما عمارات... [دیگر] سیزده «پلی‌هوس» و «اپره» است. اما خانه‌های شب بازی و نمودن آداب فروسیت و محل رقص زنان، خود آنقدر است که اگر ذکر همه کرده شود دراز گردد.
>
> در بعضی از این «پلی‌هوس»ها رفتم، سازندگان و رقاصان «فرانس» را چابکتر و در سرود و ساز و هر کار «اپره» ماهرتر از «انگلش» یافتم.(۴۲)

از جمله دلائلی که می‌توان ذکر کرد که چرا میرزا ابوطالب خان نتوانسته است توضیح قابل توجه‌ای راجع به‌وضع تماشاخانه‌ها و بازی‌های «فرانس» بدهد، شاید عدم آشنائی او بازبان فرانسوی بوده باشد.

□

---

37. Melodrama.
38. Theatres of the Parsian Boulevards.
39. Alfred de Musset.
40. Opera.
41. N.A.M.

۴۲. مسیر طالبی، همان، ص ۳۱۳.

در مجموع و با در نظر گرفتن کلیه جوانب، آنچه که میرزا ابوطالب خان از وضعیت تماشاخانه‌ها و بازی‌ها در سفرش به‌فرنگ برای فارس زبانان سوغات آورده، در آن مقطع تاریخی بسیار مهم و با ارزش جلوه می‌کند و فارسی زبانان نیمه اول قرن سیزدهم در «کلکته» با انتشار این سفرنامه به‌سال **۱۲۲۸** هـ.ق توانسته‌اند از چند و چون نمایش فرنگستان اطلاع حاصل کنند. اما متأسفانه بعید به‌نظر می‌رسد که این آگاهی از نمایش فرنگستان توانسته باشد به‌حوزهٔ فرهنگی ایران هم داخل شده و اهل سواد اینجا نیز از وجود و چگونگی این هنر غریبه اطلاع حاصل کرده باشند.

۲. سفرنامه میرزا صالح شیرازی(۴۳)

یکی از نخستین محصلین ایرانی که به‌دستور عباس میرزا ولیعهد برای آموختن زبان انگلیسی به‌عضویت هیئت پنج نفری «اعزام محصلین ایرانی به‌خارج» انتخاب شده و به‌فرنگ فرستاده شد، «میرزا صالح شیرازی» بود. او قرار بود که پس از بازگشت از فرنگ و خاتمه تحصیلات، مترجم دولت شود.

هیئت پنج نفری محصلین ایرانی در روز جمعه دهم جمادی‌الثانی سنه **۱۲۳۰** هـ.ق روانه سفر گردیده و در ماه صفر **۱۲۳۵** هـ.ق از طریق استانبول و ارض روم به‌ایران مراجعت می‌کند. ماحصل این سفر مطالعاتی، گذشته از علوم و هنرهائی که توسط میرزا رضا، میرزا جعفر مهندس، میرزا جعفر، میرزا صالح و محمدعلی چخماق ساز آموخته شد، سفرنامه‌ای نیز بود که بوسیله میرزا صالح شیرازی در باب خاطراتش از این سفر پنج ساله تحریر شد، و نسخه‌هائی از آن در اختیار افراد قرار می‌گیرد.

سفرنامهٔ میرزاصالح، اگرچه هرگز به‌چاپ نمی‌رسد و در نتیجه بازتابی هم در بین اهل سواد پیدا نمی‌کند، اما به‌سبب آشنائی‌ها و روابطی که شخص میرزا صالح با رجال مملکتی و روشنفکران آن دوره داشته، بی‌شك شرح مشاهداتش از عجایب و غرایب فرنگستان از جمله تماشا و تماشاخانه مفید واقع شده است.

در مورد میرزا صالح باید گفت که علی‌رغم شهرتش به‌عنوان یکی از نخستین روشنفکران ایرانی ونیز بانی تأسیس نخستین روزنامه در زبان فارسی یعنی **کاغذ اخبار ایران** از کم و کیف احوالات و کارهایش اطلاع زیادی در دست نیست.

«مهندس میرزا محمد صالح»، پسر حاج باقرخان کازرونی بود که در دستگاه عباس میرزا نایب‌السلطنه، سمت منشیگری داشته ودر مأموریت‌های سیاسی داخلی و خارجی

۴۳. صالح شیرازی، میرزا: سفرنامه، به کوشش اسماعیل رائین، روزن، ۱۳۴۷.

بسیار شرکت کرده و تا مقام وزرات در دربار قاجارها هم ارتقاء پیدا کرده است.

میرزا صالح شیرازی یکی از نخستین ایرانیان شیفتهٔ آزادی و دموکراسی به‌شیوهٔ فرنگی بود، و در نوشته‌هایش از حکومت‌های خودکامه و استبدادی انتقاد می‌کرده است و گفته می‌شود نخستین کسی هم بود که واژه‌هائی چون «مشورت خانه» را برای پارلمان و «خانه وکیل رعایا» را برای مجلس عوام در ایران بکار برده است.

علاوه بر اینکه میرزا صالح، نخستین ایرانی است که صنعت چاپ را در انگلیس می‌آموزد وبا مراجعت به‌ایران روزنامه کاغذ اخبار را به‌سال **۱۲۵۳** هـ.ق انتشار می‌دهد و از این راه خدمت بزرگی به‌فرهنگ ایران می‌کند؛ مأموریت‌های سیاسی مهمی نیز به‌عهده داشته، که از جمله یکی عضویت در هیئت «خسرو میرزا» جهت عذرخواهی از قتل «گریبایدوف»،وزیر مختار روس در ایران و دیگری داشتن نمایندگی از طرف عباس میرزا نایب‌السلطنه برای عزل «هنری ویلاک»[۴۴] وزیر مختار دولت انگلیس در ایران بود.

در مورد سفرنامه‌اش باید گفت آنچه در آن مهم بنظر می‌رسد؛ علاقه و دقت به‌مسائل تاریخی کشورهائی است که وی‌از آنها دیدن کرده است. همینطور باید از وضع بد مالی و تنگدستی او نیز یادی کرد. این تنگدستی موجب می‌گردید که میرزا صالح نتواند بطور دلخواهی در این سفر آموختنیها را بیاموزد و چنانکه خود شرح داده، حتا عاجز از پرداخت ورودیه تماشاخانه‌ها بوده است.

بهرحال آنچه که مشاهدات میرزا صالح را از نمایش فرنگستان اهمیت می‌بخشد، آن است که وی بعدها به‌پست وزارت می‌رسد و بدین ترتیب آشنائی وی با تماشاخانه‌های فرنگستان و نیز انتقال این اطلاعات به‌سایر رجال حکومت قاجاریه، بی‌شك در تأسیس تماشاخانهٔ **دارالفنون** و ترغیب بعضی از رجال زبان دان به ترجمهٔ آثار نمایشی بدون اثر نبوده است.

□

میرزا صالح شیرازی در سر راه «بیرون شدن از تبریز و سفر پطربورغ و سیاحت انگلند»، در سنهٔ **۱۲۳۰** هـ.ق در تفلیس توقف می‌کند و شرح نسبتاً مفصلی راجع به‌آن

---

44. Henry Willock.

شهر می‌دهد، اما کوچکترین اشاره‌ای به‌وضعیت و چگونگی نمایش تفلیس نمی‌کند.

پس از تفـلیس، توقفی در «مسکـو» دارد که به‌دعوت «عالیجاه قولونل خان» وعدهٔ دیگری از رفقا به تماشاخانه می‌روند که شرح آن از زبان میرزا صالح چنین است:

امشب پنج ساعت از ظهر گذشته به منزل او رفته در یك گاری ما چهار نفر سوار و در گاری دیگر قولونل خان و ولك صاحب و یك نفر افیسر دیگر سوار شده بتماشاخانه رفتیم. خانه‌ایست بزرگ در اطراف آن حجرات تحتانی دارد و صحن آن جای نشیمن مردم است. هر که در حجرات نشیند پول زیاد میدهد. هر که در صحن نشیند کم پول میدهد. و در طبقه سیم حجرات چند دارد. در آنجا وجه قیمت کمتر از صحن و حجره میدهند. و در طبقه بالاترین اجرت و کرایهٔ اماکن مزبوره بجهة یك شب کمتر از همه جاست. در حجرات هر کس نشیند وجه زیاده، از همه میدهد. اگرچه در تحریر و تقریر آن بشخص مادامی که‌ندیده چیزی دستگیر نمی‌شود لیکن آنچه توانم عرض می‌کنم. قصه و حکایت شخصی اعم از این که فی‌الواقع چیزی روی داده و از آن بازی ساخته‌اند و یا این که قصه از پیش خود ساخته، هر کس بصورت اشخاص که در قصه نوشته‌اند در مقابل تماشاخانه آمده و آنچه مکالمه دارند با یکدیگر نموده وبعد ازآن پرده را انداخته دیگر دفعه مجلس دیگر آورده مکالمه مینمایند. امشب دختری بجوانی عاشق و اظهار عشق و ناله وزاری مشغول بوده ازحرکات و سکنات و صدای او ما را خوش آمد. مابقی مکالمه او را نمی‌فهمیدیم. الی نصف شب در تماشاخانه بودیم...[۴۵]

گزارش فوق، نخستین گزارش از نمایش روس در زبان فارسی است که توسط میرزا صالح داده شده است. در این گزارش نکاتی وجود دارد که می‌تواند راهنما باشد تا بتوانیم وضع نمایشنامه‌نویسی و نمایش ایران را در آن تاریخ ارزیابی کنیم.

با بررسی این یادداشت، نخست پی می‌بریم که تا آن تاریخ یعنی تا سنهٔ ۱۲۳۰ هـ.ق هنوز نمایشی به‌سبك و سیاقی که میرزا صالح در تماشاخانهٔ مسکو دیده، در ایران وجود نداشته است و چنین نمایشهائی در ایران ناشناخته بوده‌اند.

دوم آنکه، میرزا صالح هم همچون بسیاری از ایرانیانی که به‌سیاحت فرنگستان می‌رفتند و از تماشاخانه‌ها و از حکایاتی که به‌بازی در می‌آمد، دیدن می‌کردند هرگز از پس مقایسه و تطبیق آن بازیها با نمایشهای سنتی ایرانی از قبیل «تعزیه خوانی» که در آن تاریخ با شکوه و جلوه‌ای خاص در ایران برگذار می‌شده، برنیآمده و کوچکترین اشاره‌ای هم راجع به‌این موضوع در سفرنامه‌ها و خاطرات نشده است. این موضوع، همچنین ثابت می‌کند که تا آن تاریخ هنوز کسی در ایران نبوده که به‌«شبیه و شبیه خوانی» به‌عنوان هنر و در نتیجه وسیله‌ای نمایشی نگاه کند.

---

۴۵. سفرنامهٔ میرزا صالح شیرازی، همان، ص ۱۰۷.

اما در مورد آنچه که میرزا صالح در شهر مسکو دیده، باید توضیح داد که تماشاخانه‌ای که وی از آن دیدن کرده، احتمالاً باید معماری شبیه به آنچه که در فرانسه متداول بوده، داشته باشد. و دربارهٔ قصه و حکایتی که از آن بازی ساخته بودند نیز باید گفت آن هم احتمالاً از نمایشهای ملودراماتیکی می‌بایست بوده باشد که از طریق فرانسه به روسیه وارد شده و مورد تقلید قرار می‌گرفته است.

در آن تاریخ، شهر «پطربورغ»، پایتخت و بزرگترین مرکز هنری و ادبی روسیهٔ تزاری محسوب می‌شده است. میرزا صالح در زمرهٔ عمارات مهم پطربورغ، تماشاخانه آن را ذکر می‌کند و در واقع تاریخچهٔ مختصری هم از پیدایش تماشاخانه در روسیه می‌دهد:

> و از جمله ابنیه پطربورغ تماشاخانه او است. الی شصت سال قبل ازین مطلقاً در ولایت روسیه تماشاخانه نبود، امپراس الیزابث سلطانه روسیه در پنجاه و پنج سال قبل چند نفر از تماشاخانه فرانسه و نمساوسوید باینولا آورده. در مسکو و پطربورغ تماشاخانها ساخته‌اند. یك شب بندگان میرزا ابوالحسن خان مرحمت فرموده، به‌همشیره زاده خود میرزا عبدالحسین که صندوق‌دار و در معنی مرجع همه امورات معظم‌الیه میبودند مقرر فرموده که معزی‌الیه ماها را برداشته بتماشاخانه برده. شب با رفقا بدیدن تماشاخانه رفته اگرچه مکالمهٔ اهالی تماشاخانه بزبان روسیه بوده لیکن بنده را از آواز و ساز و سکنات و حرکات و اوضاع تماشاخانه مزبور خوش آمد.(۴۶)

گزارش «شنیداری» میرزا صالح از پیدایش تماشاخانه در روسیه تا حدودی صحیح است. زیرا که تماشاخانه‌های عمومی روسیه در عهد سلطنت «پطر کبیر» گشوده شدند و درام‌های منثور غیرمذهبی که از آلمانی ترجمه می‌شدند، صحنه‌های این تماشاخانه‌ها را پر می‌کردند. اما تاریخ مداوم و پیوسته درام و نمایش روس با سلطنت «الیزابت» آغاز می‌شود. و نخستین نمایشی هم که در حضور «امپراتریس» به‌اجرا در آمده، نمایشنامه‌ای بود که برطبق اصول و قوانین نمایشی فرانسوی تنظیم شده بود.

از نمایشنامه‌نویسان برجسته عصر الیزابت روسیه، می‌توان از «دنیس ایوانویچ ـ فون ویزین»(۴۷) نام برد که یکی از بهترین آثارش، کمدی **کهتر**(۴۸) است که به‌سال **۱۷۸۲** میلادی انتشار یافت. علاوه بر کمدی‌های فون ویزین و تراژدی‌های «سوماروکف»(۴۹)، باید از **اپراهای کمیك**(۵۰) هم یاد کرد که در اواخر قرن هیجدهم رواج بسیار داشته و از جمله نویسندگان این سبك هم می‌توان «الکساندر آبله سیموف»(۵۱) را نام برد. اما دو نمایشنامه نویس مشهور روس که آثارشان مقارن سفر میرزا صالح در تماشاخانه‌های پطرزبورگ و

---

۴۶. سفرنامهٔ میرزا صالح شیرازی، همان، ص ۲۶ ـ ۱۲۵.

47. D.I. Fonvizin.

48. The Minor.

49. Sumarokov.

50. Comic Opera.

51. A. Ablesimov.

مسکو فراوان به‌روی صحنه می‌رفته، «پوشکین» و «گریبایدوف» بودند که دومی به‌مناسبت رابطه‌ای که با تاریخ نمایش ایران پیدا کرده، اهمیت ویژه‌ای دارد.

برداشت میرزا صالح شیرازی از نمایش روس، مشابهت زیادی با برداشت میرزا ـ ابوطالب خان از نمایش انگلیس دارد. زیرا که مقارن با بازدید میرزا صالح از روسیه، به‌جز تعداد اندکی کمدی کلاسیک، نمایشنامه‌ای که ارزش ادبی ونمایشی زیادی داشته باشد، نوشته نگردیده و نمایشنامه‌نویسان روسی آثار خود را بیشتر در ارتباط با پر کردن صحنه‌های تماشاخانه‌ها تحریر می‌کردند. چنانکه کمدی‌های اولیهٔ گریبایدوف هم از جملهٔ همین آثار بودند و کارهائی ناپخته و سبک و «صحنه پرکن» محسوب می‌شدند، و تنها کمدی بزرگ او با عنوان **فغان از شوخی**[۵۲] در سال **۱۸۲۳** نگاشته شد که آن هم به‌سبب سانسور شدن، سالها بعد اجازهٔ اجرا یافت. بنابراین، با توجه به‌علت‌هائی که ذکر شد، میرزا صالح هم چون میرزا ابوطالب، قادر به‌شناسائی آثار برگزیدهٔ مکتوب نمایش روس نشده و تنها توانست که گزارش‌های شنیداری خود از تماشاخانه‌های مسکو و پطرزبورگ را در سفرنامه‌اش ثبت کند.

□

میرزا صالح، در فصل سیم از سفرنامه‌اش، «در نزول انگلند و توقف آنجا»، گزارش‌هائی نیز دربارهٔ تماشاخانه‌های لندن می‌دهد:

> دوشب قبل در آپره که یکی از تماشاخانهای بزرگ آن شهر بود رفته بودیم. اگرچه زبان بازی که آن نمیدانم لیکن منتهای خوبی و لذت در ساز و نوای مغنیان بود.[۵۳]

در جائی دیگر، تماشاخانه‌های لندن را مفصل‌تر شرح می‌دهد و یکی از مهمترین تماشاخانه‌های لندن یعنی تماشاخانهٔ **کاونت گاردن** را نام می‌بردو به‌شرح آن می‌پردازد. اما همانطور که خود نوشته، از فهم سیستم پیچیدهٔ دستگاههای صحنه اظهار ناتوانی می‌کند:

---

52. Woe from Wit.

۵۳. سفرنامهٔ میرزا صالح شیرازی، همان، ص ۱۷۳.

> و اما تماشاخانه لندن؛ در لندن ده تماشاخانه بزرگ و کوچك است که شبها مردم آن ولا[یت] بتماشاخانهای مزبور... جمعی کثیر کارگذاران و بازی گران دارند. اوضاع بازی کردن و طریق گفتگوی بازی کردن و روح خانه مزبور و دستگاهی که پرده‌های تماشاخانه را بالا و پائین می‌کنند کیفیتی است که از قوهٔ بنده بیرون است. بالجمله مطلق تذکاری در این باب نمی‌نماید. یکی از تماشاخانها مسمی به‌کونت گاردن است. خانه ملوکانه‌ایست. صحنی بزرگ دارد که مردم در آن می‌نشینند. و در دورهٔ صحن پنج طبقه حجرات دارد. و در هرحجره فانوس با شمع دارد. بعلاوه در مرکز تماشاخانه مزبور که طاقیست عظیم چهل چراغ بلور الماس تراشی که بدود ذوغال زمین روشن است، میسوزد. همه خانه از آن روشن میشود. و در یك طرف تماشاخانه مغنیان بسرودمشغول و در بالای سر مغنیان برابر حجرات، بازی گران مشغول ببازی کردن و شبیه آوردن میباشند. اشخاصی که در تماشاخانه روند هر که در صحن نشیند سه شلنگ و نیم میدهدو هر که در حجرات نشیند هفت شلنگ میدهد. و هر که در بالای حجرات نشیند دو شلنگ میدهد. از هفت ساعت بعد ازظهر الی نصف شب بتماشا و بـازی‌گری مشغول هستند و بعد از آن هر کس بیرون رفته بخانهٔ خود میروند. اخراجات کونت گاردان از اجرت بازی‌گران و قیمت رخوت و خدام و غیره در هر هفته یکهزار و دویست تومان انگریزی میشود. بازی‌گران آن ولایت نه بطریق سایر ولایات هستند حفیف و حقیر هستند بلکه عزت و احترامی دارند. و هرکدام صاحب دولت هستند و گاهی دختران بازی‌گر بحدی مغرور می‌شوند که عار با آنها می‌آید که جواب سلام و تعارف نجبا را دهند. یکی از بازی‌گران مشهور آن ولایت را در خانه شخصی طبیب بزرگی بکرات مدت سه سال دیدم هر دفعه تبختر و کبر و غرور او را زیاده از سابق مشاهده نمودم. و سایـر تماشاخانهـا زیاده و یا کمتر از این دستگاه دارند.(۵۴)

آن چیزی که توجه میرزا صالح را از تماشاخانه‌های لندن بخود جلب کرده، نخست معماری تماشاخانه‌ها و سپس امور مالی آنها بوده است. بطوریکه شرح داده، تماشاخانهٔ کاونت گاردن در هفته بیش از «یکهزار و دویست تومان انگریزی» اخراجات داشته است. و بالاخره راجع به‌وضعیت و مقام اجتماعی بازیگران انگلیسی تأکید بسیار کرده است.

اما نکتهٔ قابل بحث در یادداشت میرزا صالح، وجود و استعمال لفظ «بازی کردن و شبیه در آوردن» است. زیـرا که در گزارشهـای ایرانیـان از تماشاخانه‌هـا و بازیهـای فرنگستان، در گزارش میرزا صالح نخستین باری است که ازواژه نمایشی ـ سنتی ایرانی «شبیه» برای توصیف «بازی» استفاده شده است.

در گزارش میرزا صالح از تماشاخانه‌های لندن، ذکری از نمایشنامه‌ها و بازیها نشده است و تنها در بخشی از سفرنامه، آنجا که راجع به‌تاریخ «انگلند» و عصر الیزابت

---

۵۴. سفرنامهٔ میرزا صالح شیرازی، همان، ص ۱۶ ـ ۳۱۵.

توضیحات مفصلی داده شده، نامی هم از «شکسپیر» برده شده است. اما کوچکترین اشاره‌ای راجع به‌مقام نمایشنامه نویسی وی نشده است:

شکسپیر یکی از شعرای عصر از جمله مشاهیر در آن عهد بعرصهٔ وجود آمده.(۵۵)

به‌هر حال، سفرنامهٔ میرزا صالح و گزارشهای او از تماشاخانه‌های مسکو، پطرزبورگ و لندن، در زمرهٔ همان کوشش‌های نخستین برای شناسائی و دست‌یابی به‌نمایش فرنگستان محسوب می‌شود.

۳. احوالات سفر میرزا مسعود(۵۶)

چنانکه قبلاً اشاره‌ای داشتیم، یکی از نخستین برخوردهای ایرانیان با نمایش فرنگستان، به‌سبب واقعهٔ قتل «گریبایدوف»، وزیر مختار نیکلای اول، تزار روسیه در طهران بود که بدنبال این واقعه هیئتی از طرف عباس میرزا نایب‌السلطنه به‌ریاست خسرو میرزا برای عذرخواهی و تشریح چگونگی واقعه به «پطرزبورغ» اعزام می‌شود.

از جمله کسانی که در این هیئت هفده نفری عضویت داشتند، می‌توان از «میرزا مصطفی افشار»، «میرزاصالح شیرازی» و «میرزاآقا» نام برد که هر سه نفر به‌نوعی در ارتباط با نمایش ایران قرار دارند. از اولی به‌سبب نوشتن سفرنامه‌اش و توضیحات مشروحی که راجع به‌تماشاخانه‌های روس بدست داده، دومی که از سفرنامه و احتمالاً دخالتش به‌عنوان وزیر دربار قاجارها در تأسیس تماشاخانه دارالفنون یاد کرده‌ایم و بالاخره سومی که احتمالاً همان میرزاآقا تبریزی باشد و بعدها اسمش به‌عنوان نخستین نمایشنامه نویس فارسی زبان در تاریخ نمایش ایران ثبت شده است.

«الکساندر سرگیه ویچ گریبایدوف»(۵۷) سالهای بین ۱۸۱۸ تا ۱۸۲۵ میلادی را قسمتی در شهر تفلیس و قسمتی را در ایران بسر آورده و از جمله مشاروان «پاسکویچ»، ژنرال روس در مذکرات صلح «ترکمانچای» در سال ۱۸۲۸ بود که پس از این موفقیت به‌عنوان وزیر مختار روس به ایران می‌آید.

گریبایدوف یکی از کمدی نویسان برجسته و مشهور روس بود که در حوالی سالهای ۱۸۲۰ تا ۱۸۲۸ یکی از نمایشنامه نویسان محبوب صحنه‌های تماشاخانه‌های روس به‌شمار

---

۵۵. سفرنامهٔ میرزا صالح شیرازی، همان، ص ۳۱۶.
۵۶. افشار، مصطفی بن نصرالله: احوالات سفر میرزا مسعود، نشریه وزارت خارجه، دوره سوم، ۱۳۴۵.
57. A.S. Griboyedov.

می‌رفت. این کمدی نویس، بیشتر آثار خود را تحت تأثیر مکتب کمدی ـ کلاسیک و نمایشنامه نویسانی چون مولیر تحریر می‌کرده و کمدی **فغان از شوخی** یکی از آثار معروف آن دوره به‌شمار می‌رود.

می‌گویند که قسمتی از مأموریت گریبایدوف در ایران، آزاد ساختن عده‌ای از زنان گرجی بود که در حرمسراهای ایرانیان بسر می‌بردند و چون وی در این مورد از خود پافشاری نشان داد و از طرفی این موضوع در بین ایرانیان، مسئله‌ای ناموسی تلقی می‌شد، در سی‌ام ژانویهٔ ۱۸۲۸ مسیحی، مردم به‌سفارتخانهٔ روسیه ریخته و او و بسیاری از کارکنان سفارت را به‌هلاکت رسانیدند.

اما در مورد کشته شدن گریبایدوف، اقوال دیگری هم وجود دارد. از جمله، فریدون آدمیت سخن از «توطئه»ای می‌برد که درون دربار ساخته و پرداخته شده بود:

> کشتن گریبایدوف بهیچ وجه بر اثر «شورش مردمی» نبوده توطئه‌ای بود که درون دربار از جانب جناح الهیار خان آصف‌الدوله و دستیارانش برعلیه دستگاه عباس میرزا نایب‌السلطنه چیده شد؛ به‌وسیله بی‌سر و پایان شهری که همواره آماده بودند که در خدمت مردمان قدرتمند به‌کار گرفته شوند انجام گرفت؛ منوچهر خان گرجی معتمدالدوله از اسباب چینی خبر یافت اما اقدام او مؤثر نیفتاد؛ «جستن شیل» مأمور سیاسی انگلیس از آن نقشه آگاه شد اما شب حادثه از شهر بیرون رفت. گزارش‌ها و اسناد رسمی چنین حکم کنند...[۵۸]

اگر از داستان چگونگی قتل گریبایدوف بگذریم، نکتهٔ تاریکی که در این واقعه به‌چشم می‌خورد، آن است که گویا در محافل ادبی ایران، چهرهٔ گریبایدوف به‌عنوان یك نمایشنامه‌نویس ناشناخته بوده و با وجود حضور وی در اینجا، هیچکس کوششی برای شناسائی و شناخت هنر درام‌نویسی وی به‌عمل نیاورده است.

اما در تنها سندی که از گریبایدوف برجای مانده، نشانه‌ای وجود دارد که دربار ایران بطور گنگ و مبهمی از هنر درام‌نویسی وی اطلاع داشته و در این زمینه هم احتمالاً گفتگوئی بین گریبایدوف و رجال دولت علیّه صورت گرفته است. چنانکه خود گریبایدوف در یادداشت سیزدهم ژوئیه ۱۸۱۹ می‌نویسد:

> قصر شاه نیمه مخروبه است. خود او خیلی مهربان است. روی بالش نشسته و دائم می‌جنبد وناراحت است. صحبت از تاترها، بالماسکه و از انواع تفریحات است...[۵۹]

---

۵۸. آدمیت، فریدون: **آشفتگی در فکر تاریخی**، جهان اندیشه، ۱۳۶۰، ص ۱۱.

۵۹. گریبایدوف، الکساندر: **نامه‌ها و یادداشتها**، به کوشش ابراهیم تیموری، وزارت خارجه، جلد سوم، ص ۳۳۲.

اما گویا محاورات گریبایدوف با اهل دربار ایران، از این حدود فراتر نرفته و کسی هم در شناسائی هنر درام‌نویسی وی سعی از خود نشان نداده و شخص وی نیز در این باره کوششی به عمل نیاورده است. حضور گریبایدوف در ایران می‌توانست آغازی برای آشنائی و رواج هنر نمایشنامه‌نویسی شود که چنین نشد و تنها پی‌آمد این حضور هم، قتل او و اعزام هیئتی به‌روسیه برای عذرخواهی و دادن باج هنگفتی بود.

بدین ترتیب، **هیئت عذرخواهی**، به‌روسیه می‌رود و میرزا مصطفی افشار که یکی از اعضای آن است، ضمن انجام مأموریت‌های سیاسی خود، شبها به‌تماشاخانه‌ها رفته و حاصل مشاهدات خود را در سفرنامه‌اش گرد می‌آورد. همینطور می‌دانیم که در این سفر، يك مجموعهٔ ادبی از طرف ناشر سالنامه نوسکی **آلماناخ**(۶۰) به خسرو میرزا هدیه داده شده که از کم و کیف قضیه بیش از این اطلاعی نداریم و نمی‌دانیم این مجموعه حاوی چه کتابهائی بوده، و آیا اصولاً به‌فارسی هم ترجمه شده‌اند یا خیر.

در مورد«میرزا مصطفی افشار» هم همین قدر می‌دانیم که در جریان سفر هیئت نمایندگی ایران، سمت منشی میرزا مسعود مستوفی رابه‌عهده داشته و در سال **۱۲۷۲** هـ.ق هم به‌وزارت مازندران و استرآباد منصوب شده و بعدها در سال **۱۲۷۹** لقب «بهاءالملك» را گرفته است. این شخص بالاخره در سال **۱۲۸۱**هـ.ق به «وزارت دیوان عدالت» منصوب می‌شود و بیش از اینها، اطلاعی از احوالات وی نداریم.

هیئت عذرخواهی، در کنار امورات سیاسی ـ عذرخواهی‌اش، به بازدید از کارخانه‌ها، مدارس، فوج‌های نظامی، سالن‌های رقص، شعبده بازی و علی‌الخصوص تماشاخانه‌ها پرداخته و با خواندن سفرنامهٔ میرزا مصطفی چنین استنباط می‌شود که گویا بعضی از افراد این هیئت، هرشب به‌تماشاخانه‌ها سری زده، ومشغول تماشای بازیها می‌شدند.

□

در شب چهاردهم شهر نواب، در شهر «وارونیچ» در سر راه مسکو، هیئت ایرانی شروع به تماشاخانه رفتن و تماشای بازیها می‌کند:

---

60. Nevski Almanakh.

شب چهاردهم شهر نواب، شاهزاده به تماشاخانهٔ آن شهر تشریف بردند. در آنجا شعبده باز انواع و اقسام شعبده در آورد...»[۶۱]

بدین ترتیب، میرزا مصطفی افشار شروع به‌دادن گزارشهای کوتاهی راجع به‌تماشاخانه‌های شهرهای مسکو و سارکاسلو می‌کند و توضیح می‌دهد که در «اوقات توقف مسقو» چگونه اعضای هیئت تقریباً هر شب به تماشاخانه می‌رفته‌اند.

در توقف هیئت در«سارکاسلو»، تنی چند از اعضا، از جمله میرزا مسعود، میرزاصالح و حکیم‌باشی به‌دیدن نوعی نمایش با عنوان **تابلو ویوان**[۶۲] می‌روند که به‌نظر می‌رسد باید نوعی از نمایشهای «سایه بازی» باشد که در آن موقع در روسیه رواج داشته است. این سایه بازیها، هم در تماشاخانه‌ها و هم توسط گروههای دوره‌گرد در اکثر نقاط روسیه به‌اجرا در می‌آمدند. در این نمایشها هم از بازیگران زن و مرد وهم از عروسك استفاده می‌شده است:

در ایام توقف سارکاسلو، غراف کوچی بیك در عید زن خود یکشب از میرزا مسعود، میرزاصالح و حکیمباشی وعده گرفت. در آن مهمانی بازی در آوردند که اسم آن بلغت فرانسه «تابلو ویوان» بود یعنی پردهٔ باروح، و آن چنان بود که میان اوطاقی پرده کشیده بودند و در پشت پرده چارچوبی بطول وعرض چهار و دو زرع قرار داده و پرده از برنجك سفید بر آن پوشانده دختران وپسران آرایش کرده و سرخاب و سفیدآب زده حکایتی را چنانکه در پردهٔ تصویر نقش می‌کنند به‌حبس نفس بدون آنکه حرکت و چشم برهم زدن بیان مینمودند. همینکه اصحاب پرده حاضر میشدند زنگی زده میشد و مردان و زنان بر صندلیها می‌نشستندو چراغهای اوطاق، الا چراغهائی که میان چارچوب روشن بود، برداشته میشد... آن شب چندین حکایت از داستانهای قدیم باین کیفیت بیان کردند...»[۶۳]

مهمترین قسمت گزارش میرزا مصطفی، راجع به‌تماشاخانه‌های «پطرزبورغ» و چند و چون آنها می‌باشد. در این گزارش مشروح، میرزا نه تنها معماری، بلکه مدیریت و تبلیغات را نیز با دقت توضیح داده و مجموعه‌ای بدست می‌دهد که خواننده وضعیت نمایش دوران نیکلای اول را بخوبی از لابلای سطور آن درمی‌یابد. گزارش چنین است:

از طیاتر بود که ترجمهٔ آن تماشاخانه است که در کل ولایات حاکم‌نشین روسیه برای

---

۶۱. احوالات سفر میرزا مسعود، همان، ص ۲۰۵.

62. Tableau Vivant.

۶۳. احوالات سفر میرزا مسعود، همان، ۵۳ ـ ۲۵۲.

تفرج و تعیش اهل مملکت بنا کرده‌اند. در ایام توقف پطرزبورغ اکثر شبها نواب شاهزاده بتماشاخانه تشریف میبردند، و هر تماشاخانه ذکوراً و اناثاً اقلاً پانصد نفر عمله دارد که همه هنرمند صاحب سوادند و در فنون محاوره و رقص و غنا مهارت کامل دارند، و برای تربیت آنها مدرسهٔ مخصوص بنا کرده‌اند و از اهل طرب و فصحا معلمها تعیین نموده دختران و پسران فقرا را بخرج دولت در آنها تربیت میکنند. بعد از فراغ از تحصیل هر یك را بهر کاری که در آن مهارت داشته باشد مخصوص می‌نمایند، مثلاً بعضی مکالمات نظم و نثر را تقریر میکنند، برخی درمطایبات و مضحکات داخل بازی میشوند، طایفهٔ بغنا و سرود مشغول میگردند، گروهی ببازی و رقص ارتکاب مینمایند، جمعی ادای مراسم میل و محبت باشاره و ایما میکنند، قومی در شعبده و نیز نجات اوقات مصروف میدارند و کذلك سایر اموری که در تماشاخانه معمول میشود. مواجب عمله و اخراجات تماشاخانه کلاً از دولت است. در یکی از تماشاخانهای پطرزبورغ میلاس نام دختری بود که در رقص و سرود از دیگران ممتاز بود، سالی هزار و پانصد باجاقلو مواجب داشت، و باین نسبت سایر عمله. و غالباً هر یك از عمله خواه مرد باشد یا زن در هر شبی پنجبار جامه و زیور مرصع عوض میکنند و هر یك از جامه و زیور هر کدام فاخرتر و با زینت‌تر از جامهٔ متشخصین مردان و زنان مملکت روسیه است. و در پطرزبورغ چهار تماشاخانه هست که در هر یکی عملهٔ آن بلغتی جدگانه مکالمه میکنند، یکی روس و یکی فرانسه و یکی اطالیاو یکی‌دیگر نمسه. تماشاخانهٔروس را تماشاخانهٔ بزرگ مینامند چراکه در بنا عالی‌تر و بزرگتر از سایر تماشاخانهاست، وآن عمارتی است مدور و گنبدی بر آن زده‌اند. دور این عمارت الاحجرهٔ خاصهٔ امپراطوری که در وسط و مقابل محل بازی ساخته شده و سه زرع عرض دارد مشتمل است بر سی و دو حجره که هر یکی یکزرع ونیم عرض دارد که از اینقرار دور این عمارت پنجاه و یکزرع است، و تقریباً هشت زرع ارتفاع دارد. محل بازی هم بهمین عرض و طول است و از پشت این حجرات راه روی بطول این عمارت ساخته‌اند و درها بحجرات گذاشته که هر کس از آن راهرو بحجرهٔ خود داخل میشود، و در عقب در این راه رو چند باب اوطاق بنا کرده‌اند که تماشائیان در فاصلهٔ بازیها بآن اوطاقها رفته با هم صحبت می‌کنندو راه می‌روند و در پائین محل بازی و صحن نشیمن تماشائیان بعرض عمارت جائی گود برای سازندها ساخته‌اند، و برای روشنائی تماشاخانه چهل چراغی بزرگ از وسط گنبد آویخته در مقابل هر حجره دو فانوس شیشه گذاشته‌اند و در برابر سازندها تقریباً پنجاه فانوس شیشه تعبیه نموده‌اند که روشنائی محل بازی هم از آنهاست. نواب شاهزاده غالباً بتماشاخانهٔ بزرگ تشریف میبردند و در حجرهٔ خاصهٔ امپراطوری می‌نشستند خواص ملتزمین گاهی در خدمت شاهزاده بودند گاهی در حجرهٔ پهلو قرار میگرفتند. باقی ملتزمین در حجرات طبقهٔ سیم جاگیرمیشدند. همه کس از اعلی و ادنی بعد از آنکه پول داد و بلیط گرفت می‌تواند که داخل تماشاخانه شود و درهر مقام که بخواهد بنشیند لیکن کرایهٔهر مقام قراری دارد.

طبقهٔ اول که زمین است در آنجا سیصد و پنجاه صندلی بترتیب چهارده صف گذاشته‌اند، و کرایهٔ صفها بعلت تأخیر و تقدیم از یکدیگر متفاوت است. کرایهٔ هر صندلی کمتر از دو ریال و نیم و بیشتر از شش ریال نیست، طبقهٔ دویم که برای تماشا

بهترین طبقات است بواسطهٔ ستونهای کوچك که از چوب ترتیب داده‌اند در آن طبقه سی و دو حجره سوای حجرهٔ خاصه امپراطوری واقع شده است و کرایهٔ هر حجره که چهار و پنج صندلی میتوان گذاشت هر شب پنج عدد باجلوقلوست، لکن بعضی از خوانین و متشخصین ولایت سالی دویست تومان و سیصد تومان داده حجره برای خود کرایه کرده است که هر شب خواسته باشد با احباب خود رفته در آنجای نشیند. طبقهٔ سیم که در طرح طبقهٔ دویم ساخته شده کرایهٔ هر حجره یازده ریال است. طبقهٔ چهارم که در هر دو زرع چوبی نصب کرده‌اند و بهمین سبب به‌بیست و پنج حجره منقسم شده هر شبی هشت عدد ریال کرایهٔ هر حجره مقرر شده است. طبقهٔ پنجم در طرح با طبقهٔ چهارم تفاوتی ندارد لیکن بجهة کثرت ارتفاع برای تماشا چندان مستحسن نیست لهذا کرایهٔ هر حجره چهار یال است. طبقهٔ ششم و طبقهٔ هفتم چوب و ستون ندارند و محل نشیمنها از یکدیگر امتیاز نیافته است. در طبقه ششم یکریال و طبقهٔ هفتم نیمریال از نفری گرفته راه میدهند. و برای هر تماشاخانه جنرالی با صاحب منصبان دیگر مأمور است که بمداخل و مخارج و نظم امور آنجا میرسد. اگر خرج زیاده بر دخل باشد از دولت داده میشود و اگر دخل زیاده باشد عاید دولت میگرد؛ و از قرار تقریر روسیه الی حال هیچ سالی نشده است که دخل زیاده بر خرج باشد و علاوه بر مواجب عملهٔ تماشاخانه مداخل بعضی شب‌ها باستادان آنجا که هنری غریبه بکار برده باشند داده میشود. درینصورت در اعلام‌نامه که هر روزه از تماشاخانه بمعارف و بزرگان شهر میرسد و کیفیت بازیهای آن شب در آن مفصلاً باسمه میشود اظهار میکنند که امشب مداخل تماشاخانه بتکلف و تعارف فلان مخصوص است، و آن استاد خواه مرد باشد یا زن خودبخانهٔ اعاظم رفته تذکرهٔ دعوت مشتمل بر تفصیل بازیهای آن شب تسلیم مینماید. بازیهای غریبه و شعبده‌های عجیبه در تماشاخانهٔ پطرزبورغ بسیار مشاهده شد و نوشتن همهٔ آنها باعث اطناب میشود لهذا بتحریر بعضی اکتفا میرود: اولاً رقص کردن مردان و دختران بود که چندان جلد و چابك بودند گمان میرفت که در بدن آنها استخوانی نیست، مثلاً یکپا را بر زمین ثابت گذاشته پای دیگر را چندان بلند نگاه میداشتند که بر آن پای دیگر عمود میشد بعد از آن بر پای ثابت چند دوره چرخ میزدند، بعد از اتمام چرخ همان پای متحرك را از عقب مدتی بصورت عمود نگاهداشته بر آن پای ثابت می‌ایستادند. ثانیاً صورت ایشان بود که با صوت نای و مزمار و اصوات سایر سازها چنان الفت میدادند که فرق گذاشتن در میانه کمال اشکال داشت. ثالثاً چندین پرده به‌پیشروی مکان بازی ترتیب داده‌اند که بعد از اتمام بازی اول و قبل از شروع بازی دویم یکی از آن پرده‌ها آویخته میشود، همینکه اسباب بازی در پشت پرده آماده شد بصدور فرمان استاد که بیك صفیر داده میشود یکی از آنها بالا میرود. بمجرد بالا رفتن پرده بمناسبت بازی انواع و اقسام اوطاقها و صندلیها و تختها در کمال آراستگی ظاهر میشود و همچنین کوهسار و جنگل از کاغذ ملون و آب رودخانه از قلع و جریان آن از کوه و جوشش آن از منبع چنان نمودار میشود که موجب حیرت هر بیننده است، و شکل آسمان و طلوع ماه و خاطف برق و صدای رعد و همچنین عکس صدای رعد که از کوه حاصل آید نبوغی جلوه می‌کند که نگاه کننده فرق از آسمان و ماه و غیره نمیتواند داد؛ و گردش همهٔ اینها با مفتول مرتب شده است. رابعاً در اثنای بازی

بعضی دختران و پسران را اسامی و علایم ارباب انواع داده آنها چون ملایك نزول و صعود میدهند، مثلاً رب‌النوع عشق را بصورت طفلی آورد، بشانهای آن دو پر ترتیب میدهند و کمان ترکش باو می‌بندند که بسبب مفتولهائی که چشم درك نمیتواند کرد برزنان از آسمان نزول می‌کند و بایما و اشاره در صفهٔ تماشاخانه مابین پسر و دختری اسباب عشق برپا مینماید و تیری بعاشق و معشوق می‌اندازد، و همچنین رب‌النوع جلادت و غیره. و گاهی عاشق و معشوقه بر تخت قرار گرفته و رب‌النوع‌های عشق آن‌ها را احاطه کرده میان پارچه ابری در کمال زیور نزول میکنند و کذلك صعود مینمایند و یا در هوا مشغول سیر میشوند. خامساً عمارتی در کمال رفعت و اساس بسیاق طلسم و نیز نجات در محل بازی و از چوب ملون ترتیب میدهند و معشوقه در آن قرار میگیرد و چون عاشق به‌هزار زحمت و حیله راه عبوری بر آن پیدا نماید و پا بیکی از پلهای عمارت گذارد صدای مهیبی می‌شنود و اگر نترسید. از رفتار باز نایستد صدائی مهیب‌تر از آن استماع میکند تا اینکه آدمی با اسلحه پیدا شده بمقام مدافعه برمی‌آید. اگر مغلوب او نیز نگردد بیکمرتبه نمای پله‌ها فرو ریخته راه عبور پریشان و خراب میشود، بدون اینکه عامل و کارکنی ظاهر و آشکار شود. سادساً صورت دریائی در صفهٔ تماشاخانه با موج و کشتی و اهل کشتی بنظر می‌آرند و سیر کشتی محسوس میشود و اهل کشتی بساحل رسیده پائین می‌آیند. سابعاً کسی در صحنهٔ تماشاخانه ایستاده، هر بار که پائی بزمین میکوبید یکدست رخت جدا بلون دیگر در بدنش ظاهر میشد بدون اینکه رختی از او فرو ریزد؛ و مکرر اینطور پا بزمین کوبید و رختهای جداگانه در بدنش آشکار شد و کذلك شعبده‌های دیگر.(۶۴)

قبل از اینکه به‌بررسی گزارش مفصل میرزا مصطفی بپردازیم، لازم است که وضعیت درام و نمایش روس را در دهه سی که مقارن است با توقف هیئت ایرانی در روسیه، بررسی کنیم تا ببینیم کدامیك از شکل‌های هنرهـای نمایشی روس، میرزا مصطفی و سایر اعضای هیئت ایرانی را بخود جلب کرده است.

تماشاخانه‌های روس در دهٔ سی، درست مثل دهٔ بیست، محل خودنمائی و تاخت و تاز هنرپیشگان بزرگ بود، و این تماشاخانه با همچنان از کمبود درام‌نویس خوب در مضیقه بسر می‌بردند. کمدی‌های «گوگول» جای کمدیهای دهٔ بیست گریبایدوف را پر کرده و تراژدی‌های رمانتیك کم کم خودی نشان مـی‌دادند. اما اقتباس‌هائی که از آثار «شیللر» می‌شد، موفقیت‌های بیشتری بدست آورده و از محبوبیت چشمگیری برخوردار بودند.

استبداد و «سانترالیسم»(۶۵) تزاری فعالیت‌های نمایشی را تحت‌الشعاع قرار داده و به‌همین دلیل باله‌ها و اپراهـای فرمایشـی از جملـه نمایشهائـی بودنـد که صحنه‌هـای

---

۶۴. احوالات سفر میرزا مسعود، همان، ص ۶۰ ـ ۲۵۷.

۶۵. واژه سانترالیسم در حوزهٔ سیاست به معنای «تمرکزگرائی» بکار گرفته شده و غالباً در مقابل «دموکراسی» آورده می‌شود.

تماشاخانه‌های روس را پر کرده بودند. از جملهٔ این اپراهای تشریفاتی، می‌توان از اپرای **جان در راه تزار** نام برد که جزو برنامه رسمی تماشاخانه‌ها به‌حساب آورده می‌شد. نمایشنامه‌های رمانتیك و میهنی «پاله‌وی»[۶۶] و یا تراژدی‌های «کوکولنیك»[۶۷] از لحاظ ادبی چندان جدی گرفته نمی‌شد و تنها استثنا در این میان با شکسپیر بود که در تماشاخانه‌های مسکو و پطرزبورگ در بین قشر روشنفکر محبوبیت زیادی داشت و نمایشنامه‌ای مثل **هملت** با بازی تحسین‌آمیز «ماچالوف»[۶۸] تراژدین بزرگ روس، تأثیر بسیاری روی حرکت نمایشی مسکو داشت.

□

با توجه به‌توضیحاتی که راجع به‌وضعیت نمایش و درام روس دادیم، نکات بسیار مهمی در گزارش میرزا مصطفی افشار روشن می‌شود. گزارشی که در واقع دومین گزارش از نمایش روس است که در آن دوره توسط ایرانیان سیاح در اختیار فارسی زبانان گذاشته می‌شود.

اولین نکته در گزارش، این است که میرزا مصطفی احتمالاً اولین کسی است که واژهٔ **طیاطر** را در آن زمان بکار برده و آن را وارد فرهنگ لغات فارسی نموده است. از این گذشته، تعریفی نیز برای آن ارائه داده: «... طیاطر... که ترجمهٔ آن تماشاخانه است». سپس از مدارس هنری که در جنب تماشاخانه‌ها برای تربیت «عملجات» هنر وجود داشته، گزارش می‌دهد: «هر تماشاخانه ذکوراً و اناثاً اقلاً پانصد نفر عمله دارد... و برای آنها مدرسهٔ مخصوص بنا کرده‌اند...».

موضوع دیگری که باز هم برای اولین بار در گزارش میرزا برای ایرانیان طرح شده، حمایت و کمك به‌نمایش و اشاعهٔ آن توسط دولت است. میرزا مصطفی شرح می‌دهد که چگونه تماشاخانه‌ها از حمایت مالی و معنوی دولت برخوردار بوده و در واقع بدون آن حمایت‌ها نمی‌توانسته‌اند به‌حیات خود ادامه دهند: «مواجب عمله و اخراجات تماشاخانه کلاً از دولت است». بدین ترتیب، نمایش به‌عنوان نهادی دولتی و نه خصوصی، نظر میرزا مصطفی را بخود جلب می‌کند و بعدها می‌بینم که چگونه این الگو در ایران پیاده شده و

---

66. N. Polevoy. 67. N. Kukolnik. 68. Machalov.

نمایش را تبدیل به«اداره» می‌کند و هنرمندان را در سلك مستخدمین و مواجب بگیران دولت در می‌آورد.

در پارهٔ دیگری از گزارش، میرزا به‌شرح تعدد تماشاخانه‌های پطرزبورگ می‌پردازد و معماری **تماشاخانهٔ بزرگ** را توضیح می‌دهد. باید در اینجا یادآوری کرد که در مسکو، دو تماشاخانهٔ مهم رسمی وجودداشت: یکی **تماشاخانهٔ بولشوی**(۶۹) یا تماشاخانهٔ بزرگ و دیگری **تماشاخانهٔ مالی**(۷۰) یا تماشاخانهٔ کوچك. که در اولی بیشتر باله و اپرا و در دومی بیشتر آثار درامی اجرا می‌شده است. میرزا یقیناً معماری تماشاخانهٔ بالشوی را توضیح داده است: «تماشاخانهٔ روس را تماشاخانهٔ بزرگ مینامند چراکه در بنا عالی‌تر و بزرگتر از سایر تماشاخانهاست، و آن عمارتی است مدور و گنبدی بر آن زده‌اند».

تماشاخانهٔ بالشوی، چون در کنف حمایت دولت قرار داشت، اجباراً مدیری هم از طرف دولت برای رتق و فتق امور برای تماشاخانه منصوب می‌شده است: «و برای هر تماشاخانه جنرالی با صاحب منصبانِ دیگر مأمور است که بمداخل و مخارج و نظم امور آنجا میرسد». اما در تماشاخانه، عملاً همه کاره استاد یا **مدیر هنری**(۷۱) بود که علاوه بر به‌صحنه بردن نمایشها، امور تبلیغاتی را نیز به‌عهده داشت: «... در اعلام نامه که هرِ روزه از تماشاخانه بمعارف و بزرگان شهر میرسد و کیفیت بازیهای آن شب در آن مفصلاً باسمه میشود...».

و بالاخره در پایان گزارش از نمایش روس، میرزا مصطفی افشار، انگیزه و هدف دولت را از حمایت هنر نمایش بیان کرده و سعی می‌کند با طرح چنین موضوعی، رجال واهل دربار ایران را جهت ایجاد تماشاخانه‌ای از آن قبیل، ترغیب کند:

> و منظور دولت در بنای تماشاخانها و اشاعهٔ اینهمه عشرتها، قطع نظر از تجملات ولایت، اینست که مردم بیکار که در هر ملکی از آن ناچار است مشغلهٔ داشته چنانکه عادت بیکاران است در پی عیب‌جویی دولت و دولتیان نباشند، که ازین رهگذر فسادها در امور دولت پدید آید، زیرا که حرف و سخن را چنانکه بتجربه رسیده و حکما نوشته‌اند در مزاجها تأثیر عظیم است وهمینکه مردم کارطلب بیکار شدند لامحاله زبان به‌عیب‌گویی باز کرده دل بر عیب‌جویی می‌بندند...(۷۲)

بدین ترتیب می‌بینیم چگونه میرزا مصطفی افشار از تأثیر روانشناسی نمایشی حرف زده و از کاربرد آن در حوزهٔ علم جامعه‌شناسی آگاه شده است. به‌همین دلیل من‌غیر مستقیم، برپا کردن آن را در ایران به‌دولتیان و رجال و دربار پشنهاد می‌کند.

---

69. Bolshoy Theatre. 70. Maly Theatre. 71. Manager.

۷۲. سفر احوالات میرزا مسعود، همان، ص ۳۱۷.

۴. شرح مأموریت

حسین خان آجودانباشی(۷۳)

در دورهٔ سلطنت محمدشاه قاجار، «حسین خان آجودانباشی نظام‌الدوله»، با هیئتی برای انجام یك رشته مأموریت به‌سفارت دربارهای اطریش (نمسا)، فرانسه و انگلیس تعیین شده و روانهٔ اروپا می‌شود. احوالات این سفر توسط منشی آجودانباشی، «میرزا فتاح گرمرودی» که معاون ونایب سفارت نیز بود، نگارش یافته و این سفرنامه با عنوان **شرح مأموریت آجودانباشی** معروف شده است.

حسین خان مقدم (آجودانباشی) از نواده‌گان آقاخان مقدم از امرای دولت شاه صفی صفوی بود که در زمان محمدشاه به‌سرداری سپاه آذربایجان برای حمله به‌هرات مامور گردید. پس از اینکه حسین خان آجودانباشی از جنگ هرات به‌طهران مراجعت نمود، محمدشاه قاجار، او را در رأس هیئتی در قضیهٔ هرات و افغانستان و چند مسئلهٔ دیگر به‌دربارهای انگلیس و اطریش و فرانسه روانه می‌کند. اعضای این هیئت سیاسی در ۲۳ جمادی‌الثانی ۱۲۵۴ هـ.ق از تبریز حرکت کرده و از طریق استانبول به اطریش وارد شده و مدت پنجاه روز در «وین» توقف می‌کنند. بعد از آن به‌دربار فرانسه و سپس به‌دربار انگلیس رفته و مدتی هم در آنجا بسر می‌برند. اعضای این هیئت ضمن تشریح مأموریت سیاسی خود، از دیدنیها و سرگرمیهای فرنگستان هم بازدید می‌کنند که رفتن به‌تماشاخانه‌ها و تماشای بازیها از آن جمله بوده است.

اما از آنجا که حسین خان آجودانباشی و همراهانش از جمله رجالی بودند که هنوز گرفتار خشك‌اندیشی و عقاید قرون وسطائی خود بودند و نمی‌توانستند «عجایب و غرایب» فرنگستان را با نگاهی تجددخواهانه بنگرند، گزارشهای آنان از تماشاخانه‌های فرنگستان با آنچه که دیگران گزارش کرده‌اند، متفاوت است. چنانکه این هیئت روی چندان خوشی به‌پدیده‌های نو از جمله نمایش نشان نداده و بسیار سطحی و حتا با بغض و غرض با آن برخورد کرده است.

هرچند از یاد نباید برد که این سفرنامه حاصل مشاهدات شخص حسین خان آجودانباشی نبوده، بلکه توسط میرزا عبدالفتاح گرمرودی، محررش نگارش یافته است. در واقع نیمی از دیدگاهها در **شرح مأموریت آجودانباشی**، از طریق مشاهدات شخصی همین عبدالفتاح گرمرودی است و حتّا می‌توان حدس زد که شخص حسین خان آجودانباشی حتا راغب به‌دیدن تماشاخانه نبوده است.

---

۷۳. گرمرودی، عبدالفتاح: شرح مأموریت آجودانباشی، به کوشش محمد مشیری، اشرفی، ۱۳۴۷.

در مورد «میرزا عبدالفتاح گرمرودی» همین قدر می‌دانیم که نام اصلی‌اش میرزا فتاح و از منشیان زمان نایب‌السلطنه عباس میرزا و از تربیت یافتگان میرزا بزرگ قائم مقام بوده است، که پس از فوت آن شاهزاده، به‌سمت نویسندگی ملازمان محمد شاه در می‌آید و بعد هم برای همیشه در دستگاه حسین خان آجودانباشی به‌عنوان منشی و مشاور بکار مشغول شده و در غالب سفرهای آجودانباشی با وی همراه می‌شود. همینطور گفته شده که کتب و رسالاتی نیز به‌رشته تألیف در آورده است. میرزا عبدالفتاح تا حوالی سالهای ۱۲۶۴هـ.ق. در قید حیات بوده است. جز این اطلاع دیگری از وی در دست نیست.

□

هیئت ایرانی در سر راه خود به«وین» پایتخت نمسا (اطریش) در شهر «تریسته»[۷۴] توقف می‌کند و به‌دعوت حاکم شهر به‌تماشاخانهٔ آن می‌روند:

نظر باینکه در جمیع ممالك فرنگستان تماشاخانه‌های متعدده می‌باشد و بعضی از امرا، و اعیان علی قدر مراتبهم در آنجا حجرهٔ معینی داشته، کلید آن به‌نزد صاحب منزل است هر شب که خواسته باشد رفته در منزل را باز کرده و به تماشا مشغول می‌شود، بنابراین مشارالیه کلیدی از جیب خود بدر آورده مذکور ساخت که اعلیحضرت امپراطور در تماشاخانهٔ اینشهر حجرهٔ معینی دارند و این کلید همان منزل است، توقع دارم که شما این کلید را نگه دارید و هر اوقات میل داشته باشید تشریف ببرید، آجودانباشی بملاحظهٔ بعضی جهات خواهش او را به‌عمل آورده کلید را گرفت و آنها رفتند. شب دیگر آجودانباشی و محمدرضا بیك یاور و بندهٔ درگاه و حکیم انگلیسی رفته و در همان حجره معین امپراطوری متوقف و بعد از اتمام مجلس بمنزل مراجعت نمودیم، در آخر معلوم شد که منظور حاکم در عوض داستان روز اول تلافی بوده است و تذویری بکار برده که بلکه باعث خفت حرمت نسبت به‌آجودانباشی شود، باینمعنی که کلید مزبور از حجرهٔ بوده است که توقف آجودانباشی در آنجا موجب نقصان آبرو و شأن میشده است، لیکن مسئله بر مستحفظین آنجا مشتبه شده ما را علی‌الغفله بمنزل امپراطور بردند و مقصود حاکم بعمل نیامد...[۷۵]

---

۷۴. بندر تریست.
۷۵. شرح مأموریت آجودانباشی، همان، ص ۹۸ ـ ۲۹۷.

چنانکه گزارش نشان می‌دهد، چگونگی تماشاخانه و تماشا برای هیئت کوچکترین اهمیتی نداشته بلکه آنچه مدنظر بوده، روابط باصطلاح احترام‌آمیز درباری آن هم از نوع ایرانی‌اش بوده است. چنانکه در گزارش راجع به‌تماشا و تماشاخانه اهمیتی داده نشده، درحالیکه این را می‌دانیم که در آن زمان، در سرتاسر خاك اطریش تماشاخانه‌های بسیاری وجود داشته و تراژدی‌های رمانتیك شیللری در آنها به‌نمایش در می‌آمده است.

تنها اشارهٔ دیگری که راجع به تماشاخانه‌های اطریشی در سفرنامه هست، راجع به تماشاخانهٔ شهر «قراتس»[۷۶] است که آن هم فقط در حد نام بردن اکتفا شده است: «یکروز در قراتس... شب به‌مهمانی و تماشای خانه [او] رفتیم...»[۷۷].

اگرچه هیئت ایرانی مدت پنجاه روز تمام در شهر وین توقف داشته، اما در سفرنامه اشاره‌ای یافت نمی‌شود دالّ بر اینکه آیا به‌تماشاخانه نیز رفته‌اند یا خیر. **قابل توجه است** که در آن زمان یکی از معظم‌ترین تماشاخانه‌های اروپا در شهر وین با نام **بورگ تئاتر** وجود داشته که صحنه‌آرائی‌های رمانتیك آن زبانزد علاقمندان نمایش در اروپا بوده است.

هیئت سیاسی در سال **۱۲۵۵** هـ.ق مطابق **۱۸۳۵** میلادی به‌شهر پاریس وارد می‌شود، امّا در اینجا هم کوچکترین اشاره‌ای دال بر رفتن به‌تماشاخانه و اظهار علاقه به‌نمایش پیدا نمی‌کنیم. در حالیکه در این زمان موج انقلاب رمانتیسم، صحنه‌های تماشاخانه‌های پاریس را فرا گرفته و نمایشنامه‌نویسانی چون ویکتورهوگو در اوج قلهٔ محبوبیت بودند.

با این کارنامه بود که بالاخره هیئت وارد لندن شده و آخرین گزارش‌های نمایشی سفرنامه که مربوط به‌تماشاخانه‌های لندن است، در فصل چهارم و در بیان «اوضاع ولایت انگریز» داده می‌شود:

... در همهٔ ممالك فرنگستان خاصه در انگلستان تماشاخانهای متعدد ساخته‌اند که هر شب در هر یك از پنجهزار تومان تا هزار تومان به‌تفاوت مداخل دارد، عمارت عالیه فراز هم بنا کرده‌اند و در وسط آن خانهٔ به‌ترکیب گنبد که پانزده، شانزده ذرع و کسری ارتفاع، مساوی بیست ذرع یا بیشتر و کمتر وسعت و مسافت دارد ساخته و در سه ربع این خانه از اطراف اندرون حجرات متعدده بر سر هم باز کرده‌اند که همه مشرف به‌آن خانه و ربع دیگر سراسر خالی بوده سطح زمین آن تخته است و وسعت بسیاری دارد به‌مرتبهٔ که هزار نفر میتواند درآنجا به نشیند. و راه رو و پردهٔ مصوری هم از پیش روی این از سقف تا زمین ترتیب داده، آویخته‌اند و اطراف آن باز حجرات و بیوتات متعدد است که با پرده درست کرده برای هر یك در علیحده قرار داده‌اند، هر وقت می‌خواهند که اساس خیر برپا کنند مردم همه در آنجا جمع شده، بعضی در حجرات تحتانی و

---

۷۶. گراتس.

۷۷. شرح مأموریت آجودانباشی، همان ۳۰۲.

فوقانی و برخی در زمین آن می‌نشینند یکدفعه که پرده را برمی‌دارند، بحر بزرگی با کشتیهای جنگی و تجارتی در پرده‌های اطراف مجلس بنظر می‌آید، شهرهای متعدده و مزارع کثیره و کوههای وافره و دره‌های معتبره با اشجارفراوان و گلهای خندان نمایان می‌شود، به‌وضعی که هرگز بخیال آدمی نمی‌آید که آنها ساختگی و عملی است، بلکه چنان می‌نماید که گویا همه اصلی و واقعی است و در آن اثنا پنجاه، شصت نفر زن و دختر که همه لباس حاضر داشتند یکدفعه از حجرات بیرون آمده رقص‌کنان داخل مجلس می‌شوند و در مجلس بزرگ هم موزیکان نواخته مشغول می‌گردند.(۷۸)

با توجه به‌توضیحات عبدالفتاح گرمرودی، بنظر می رسد که تماشاخانه مورد نظر باید یکی از دو تماشاخانهٔ معروف لندن یعنی **دروری لن** یا **کاونت گاردن** باشد که قبلاً راجع به‌آنها توضیح دادیم.

در این گزارش، گویا فقط امور مالی تماشاخانه‌ها و دکور آنها مورد توجه هیئت ایرانی قرار گرفته است. از این گذشته، استعمال لفظ «اساس خیر» برای نمایش جلب نظر می‌کند.

گزارش، مجموعاً نشان می‌دهد که اعضای هیئت آشنائی با نمایش فرنگستان نداشته‌اند و در ضمن سفر هم اظهار علاقه‌ای به‌آشنائی نشان نمی‌دهند. این گونه برخورد، نمونه‌ای از برخورد سایر رجال و درباریان ایران با نمایش فرنگستان را در هنگام ورود نمایش به‌ایران هم نشان می‌دهد. از همین جا می‌توان نتیجه گرفت که در بین رجال و درباریان فقط عدهٔ معدودی بودند که با نمایش حتا به‌عنوان وسیله‌ای جهت «سرگرمی» و «تهذیب اخلاق» روی خوش نشان می‌دادند.

۵. سفرهای ناصرالدین شاه به‌فرنگ

سفرهای ناصرالدین شاه به‌ممالك فرنگ که به‌ترتیب در سالهای ۱۲۹۰ و ۱۲۹۵ و ۱۳۰۶ هـ.ق صورت گرفتند، بدون شك از جمله حوادث بسیار مهم تاریخ نمایش ایران محسوب می‌شوند. زیرا که رفتن به‌ممالك فرنگ و آشنائی با علوم و فنون جدیده و در حاشیهٔ آن، رفتن به‌تماشاخانه‌ها و تماشای انواع بازیها و سرگرمیها، همه از اسباب و انگیزه‌هائی شدند که دربار قاجاریه در طول نیمهٔ اول قرن چهاردهم، توجه‌ای خاص به‌هنر طیاطر کند و از حامیان و تشویق‌کنندگان آن شود.

در فاصلهٔ زمانی دو سفر، سفر هیئت ایرانی به‌ریاست خسرو میرزا به‌پطرزبورغ به

---

۷۸. شرح مأموریت آجودانباشی، همان، ص ۸۷ ـ ۳۸۶.

سال ۱۲۴۴ هـ.ق که شرحش را در «احوالات سفر میرزا مسعود» دادیم و سفر اول ناصرالدین شاه به‌فرنگ در سال ۱۲۹۰ هـ.ق، چهار واقعهٔ بسیار با ارزش از لحاظ نمایش در ایران اتفاق می‌افتد که اولی افتتاح مدرسهٔ دارالفنون به‌سال ۱۲۶۸ است که بعداً منجر به‌گشایش تالار نمایشی آن می‌شود، دومی بنای معظم **تکیهٔ دولت** است که به‌دستور ناصرالدین شاه و توسط «دوستعلی خان معیرالممالك» به‌سال ۱۲۴۸ خورشیدی ساخته می‌شود، سومی ترجمهٔ نمایشنامهٔ **میزانتروپ** اثر مولیر با عنوان **گزارش مردم گریز** توسط «میرزا حبیب اصفهانی» است که به‌سال ۱۲۸۶ هـ.ق در استانبول به‌چاپ می‌رسد و بالاخره واقعهٔ چهارم، ترجمهٔ دو نمایشنامه از آثار «میرزا فتحعلی آخوندزاده» توسط میرزا جعفر قراجه داغی است.

چهار واقعهٔ نمایشی فوق که در حد فاصل زمانی دو سفر خسرومیرزا و ناصرالدین‌ـ شاه اتفاق افتاده‌اند، هر یك تأثیری خاص در ترویج و اشاعهٔ نمایش فرنگستان در ایران داشته‌اند، اما برای آنکه توالی موضوع را از دست ندهیم، سیر گزارشهای ایرانیان را از نمایش فرنگستان با بررسی سفرنامه‌های ناصرالدین شاه و چند گزارش دیگر ادامه می‌دهیم و آن وقایع را در بخش‌های مربوط به‌خود و بطور مفصل توضیح خواهیم داد.

□

چهارمین پادشاه سلسلهٔ قاجاریه، پسر محمدشاه بود که به‌سال ۱۲۶۴ هـ.ق به‌تخت سلطنت جلوس نمود و نزدیك به‌نیم قرن هم در ایران پادشاهی کرد و با القاب پرطمطراقی چون «السلطّان بن السلطّان بن السطان ناصرالدین شاه صاحبقران شَیدالله تعالی دعائم دولته» و دههای لقب نظیر این نامیده شده و حتا بعد از مرگ هم لقب «شاه شهید» را می‌گیرد.

ناصرالدین شاه مقارن با دورهٔ تاریخی در ایران به‌حکمرانی و بیخبری و خوشگذرانی مشغول بود که در جهان تحولات اجتماعی عظیمی رخ می‌داد. مهمترین واقعه صرف نظر از انقلابات صنعتی، انتشار مانیفست[۷۹] اثر «کارل مارکس» بود که موجب دگرگونیهائی در نظام‌های اجتماعی و سیاسی اروپا گردید. مقارن این تحولات، تنها مبحث داغ در ایران

79. Communist Manifesto (1847 — 48).

بین رجال و درباریان، خلق القاب جدید(۸۰)، دوشیدن و به بیگاری گرفتن هر چه بیشتر رعیت ایرانی بود.

در همین احوال، ناصرالدین شاه بخاطر خوشگذرانی و سیر و سیاحت، به سال ۱۲۹۰ هـ.ق راهی ممالك فرنگستان شده و خود از نزدیك با آنچه که در آن ممالك می‌گذشت آشنائی پیدا می‌کند. اما همانطور که از لابلای سطور سفرنامه‌ها و روزنامهٔ خاطرات در می‌یابیم، زیاد هم تحت تأثیر پدیده‌های اجتماعی، فرهنگی و صنعتی فرنگ قرار نگرفته بلکه صرفاً در پی خوشگذرانی و صیادی زنان و دختران فرنگی بوده است. اما به‌هر حال از این سفر و سفرهای دیگر، توشه‌هائی با خود به‌ایران می‌آورد. تغییر نظام اداری مملکتی، ایجاد وزارتخانه‌های جدید به‌سبك اروپا، افتتاح مدارس علوم و نظام و از جمله توجه به‌نمایش فرنگستان، همه از آثاری بود که تحت تأثیر همین سفرها ایجاد شد. این پادشاه «جمجاه خسرو کارآگاه»، بالاخره در سال ۱۳۱۳ هجری قمری به‌ضرب گلولهٔ میرزا رضای کرمانی، ایرانی آزادیخواه از پای در می‌آید و با تمام القابش به‌سرای فانی رهسپار می‌گردد.

سفر اوّل ناصرالدین شاه به‌فرنگ

ناصرالدین شاه و هیئت همراه در روز «بیست و یکم شهر صفرالمظفر سنه ۱۲۹۰ هجری قمری» از دارالخلافه طهران به «عزم سیاحت فرنگستان» حرکت کرده و شاه در طول سفر روزنامه‌ای از خاطرات خود را با زبانی ساده و شیرین به‌تحریر در می‌آورد. این سفرنامه با عنوان «روزنامه سفر فرنگستان» به‌سعی و اهتمام «میرزا محمدعلی شیرازی» در مطبعهٔ بمبئی به‌سال ۱۲۹۳ هـ.ق. به‌چاپ می‌رسد. در این روزنامه، ناصرالدین شاه، بازدیدهای هر روزه خود را یادداشت کرده و به این طریق سندهای بسیار مهمی از دیدنیها و دریافتهای خود بر جای می‌گذارد.

پس از رسیدن به‌مسکو، در یادداشت هیجدهم ربیع‌الاول، دربارهٔ بازدید خود از تماشاخانه آن شهر چنین می‌نویسد:

> هنوز آفتاب بود بتماشاخانه رفتیم مردم زیادی در کوچها بودند تا رسیدیم در تماشاخانه از پلها بالا رفته از اطاق راحتگاه گذشته در لوژ Loge جلو سن Scene یعنی جلو جائی که بازی در می‌آورند نشستیم تماشاخانهٔ بزرگیست از بناهای امپراطور نیکلا است شش مرتبه دارد در همه مراتب زن و مرد زیاد بودند چهل چراغ بزرگی از وسط

---

۸۰. چنانکه قسمتی از رمان سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ و نمایشنامهٔ «بقال بازی» به همین مبحث «القاب...» اختصاص داده شده است.

تماشاخانه آویخته است پرنس دالقوروکی حکمران مسکو در اطاق ما نشست پرده بالا رفت عالم غریبی پیدا شد زنهای رقاص زیاد برقص افتادند این رقص و بازی را باله میگویند یعنی بازی و رقص بی‌تکلم درین بین هم میرقصند و هم بازی در می‌آورند بانواع اقسام که نمیتوان شرح داد روبروی مردم پائین محل رقص و بازی هم موزیکان چی زیادی متصل میزنند و هر دقیقه از روشنائی الکتریسیته روشنی‌های رنگارنگ از گوشها به‌محل رقص میاندازند که خیلی خوشنماست و رقاصان هم هر مرتبه بلباس دیگر در میآیند و رقاصان که خوب میرقصیدند اهل تماشاخانه دست میزدند و میگفتند پیس Pois یعنی ایضاً خلاصه بعد از اتمام یك مجلس پرده تماشاخانه می‌افتد و بعد از یك ربع که مردم قدری راحت میشوند دوباره پرده بالا رفته مجلس دیگر منعقد میشود ما بعد از یکبازی که هر بازی را یك آکت میگویند رفتیم به لژ دیگر که نزدیك و مشرف به‌محل رقص بود شاهزادگان و سایرین در لژ اولی ما نشستند پنجمرتبه پرده بالا رفت و پنج قسم بازی در آورند تا نصف شب طول کشید تماشاخانه هم خیلی گرم بود رفتیم منزل اسم رئیس تماشاخانه کاولین است.[۸۱]

احتمالاً اولین نمایشی که ناصرالدینشاه در مسافرتش به‌ممالك به‌فرنگ دیده باله‌ای بوده که گویا فهمش نیز برای وی مشکل بوده است. اما این نخستین گزارش نمایشی از ایرانیان است که در آن از واژه‌های صحیح فرانسوی برای توضیح تماشاخانه و نمایشنامه و «سن»[۸۲] و «اکت»[۸۳] استفاده شده و این واژه‌ها بدین طریق وارد فرهنگ لغات نمایشی ایران می‌شوند.

در توقفی که در شهر «پطرزبورغ» دارد به اتفاق امپراطور روس به‌تماشاخانه می‌روند. اگرچه توضیحی راجع به‌آنچه که دیده است نمی‌دهد اما از چگونگی روشنائی تماشاخانه و مقایسه کیفیت معماری و بازیگرانش با آنچه که در مسکو دیده حرف می‌زند:

مقارن غروب اعلیحضرت امپراطور منزل ما آمده باتفاق در کالسکه نشسته بتماشاخانه رفتیم هوا طوری سرد بود که محتاج بخرقه بودیم راه دور بود دم در تماشاخانه پیاده شده از پله زیادی بالا رفتیم در لژ روبروی سن نشستیم درین لژ امپراطور من ولیعهد زوجه ولیعهد گراندوك قسطنطین سایر پسرهای امپراطور و خانواده سلطنت بودیم سطح تماشاخانه از صاحب منصب و جنرال و غیره پر بود این تماشاخانه شش مرتبه دارد و همه مراتب پر از زن و مرد بود شاهزادگان ایرانی و سایر ملتزمین هم بودند چهل چراغی که در وسط آویخته بودند با گاز روشن میشود خیلی خوب میسوخت اما تماشاخانه مسکو بزرگتر و بازیگراش بهتر از اینجا بودند اول پرده که افتاد باطاق دیگر رفتیم ایلچی کبیر فرانسه که مردی بسیار پیر و اسمش ژنرال لوف لو Le-flo است و ایلچی

---

۸۱. ناصرالدینشاه: روزنامه سفر فرنگستان، چاپ سنگی بمبئی، ۱۲۹۳ هـ.ق، ص ۲۵.

82. Scene.

83. Act.

کبیر عثمانی کیامل پاشا هم در اینجا دیده شدند این مرتبه که پرده بالا رفت با امپراطور بلژ پائین که نزدیک بمحل تماشا بود رفتیم دو اکت هم Acte آنجا دادند...(۸۴)

از توضیحات فوق اینطور استنباط می‌شود که ناصرالدینشاه باتفاق امپراطور روس باید به تماشاخانهٔ بالشوی رفته باشند و در آنجا نمایشی در سه پرده دیده باشند. در هر حال توضیحی بیش از این نمی‌دهد. شاه در ادامه بازدیدش از شهر پطرزبورغ در روز بیست و هشتم ربیع‌الاول از **تماشاخانهٔ میشل** هم دیدن می‌کند:

این تماشاخانه از تماشاخانه اولی کوچکتر اما قشنگ و با زینت است شش مرتبه دارد و زن و مرد زیادی بودند ما بسن Scene بسیار نزدیک بودیم در این تماشاخانه کومدی در می‌آورند یعنی تکلم می‌کنند...(۸۵)

در اینجا ناصرالدین شاه، نخستین ایرانی است که در گزارشهای خود از سفر فرنگستان، آنچه را که در تماشاخانه دیده، با عنوان **کومدی** مشخص می‌کند. اما متأسفانه، اسم نمایش را نمی‌دهد. اگر چه اطلاعاتی وجود دارد که حکایت از آن می‌کند که صحنه‌های تماشاخانه‌های پطرزبورغ و مسکو، یا از نمایشنامه‌های تاریخی «آستروفسکی» و یکی دو کمدی او مثل **دختر برف**(۸۶) و یا از آثار «الکسی تولستوی»(۸۷) و نمایشنامه‌های سه گانه‌اش مثل **مرگ ایوان مخوف**، **تزار تئودور** و **تزار بوریس** پر بوده‌اند، و بجز آثار «پوشکین» و کمدی‌های «پیزمسکی»(۸۸) و بعضی از آثار شکسپیر، نمایشنامه نویسان دیگر تا دهه‌های هفتاد قادر به‌راه پیدا کردن به‌درون این تماشاخانه‌ها نبودند.

مرحلهٔ دوم از سفر ناصرالدین شاه، بازدید از امپراطوری «پروس» بوده است. در این دیدار، ناصرالدین شاه از تماشاخانه‌های شهر «پتسدام»(۸۹) دیدن کرده و گزارشهای مختصری هم می‌دهد:

تماشاخانه، تماشاخانه پنجمرتبه خوبیست. بقدر تماشاخانه میشل پطر است جمعیت زیادی بود بازی امشب باله بود...(۹۰)

---

۸۴. روزنامهٔ سفر فرنگستان، همان، ص ۲۹.

۸۵. روزنامهٔ سفر فرنگستان، همان، ص ۳۳.

86. Snow Maiden.

87. Alexey. K. Tolstoy (1817 — 75).

88. Pisemsky.

89. Potsdam.

۹۰. روزنامهٔ سفر فرنگستان، همان، ص ۵۰.

همینطور از تماشاخانهٔ اپرای بروکسل بلجیک [بلژیک] هم دیدن کرده و از نمایش اپرای آن گزراش می‌دهد:

> رفتیم بتماشاخانه رسمی خیلی راه بود مردم هم ازدحام غریبی کرده بودند رسیدیم بتماشاخانه بالا رفته در لژ مخصوص نشستیم صدراعظم و زوجه برادر پادشاه هم در همین لژ نشستند شاهزاده‌ها و همراهان ما همه با لباس رسمی در لژهای دیگر با همه سفرا بودند. بقدر سه هزار نفر مرد و زن بود تماشاخانه شش مرتبه بزرگیست همه با گاز روشن بود از تماشاخانه بزرگ پطر کمتر نبود خلاصه تماشاخانه اپرا بود یعنی آواز میخواندند موزیك خوب هم میزدند خیلی خوش‌آیند میخواندند بعد از خواندن و رقصیدن زیاد باله دادند زنها رقصیدند...(۹۱)

در اینجا برای نخستین بار است که هنر **اپرا** در فرهنگ زبان فارسی تعریف می‌شود: «تماشاخانه اپرا بودیعنی آواز میخواندند موزیك خوب هم میزدند». به‌جز این گزارش دیگری را تا این زمان سراغ نداریم که اپرا در آن تعریف شده باشد.

بعد از رسیدن به‌پاریس، ضمن بازدید از عمارات و دیدنیها و تماشاخانه‌های شهر، گزارش از یك تماشاخانهٔ مجلل نیمه تمام می‌دهد که توسط ناپلئون سوم ساخته شده است:

> ناپلئون سوم یك تماشاخانه ساخته است که از همه تماشاخانهای فرنگ بهتر و با زینت تر است پنج کرور خرج کرده هنوز هم ناتمام است دو کرور دیگر خرج دارد که تمام شود وحالا همین طور مانده است...(۹۲)

ناصرالدین شاه، همینطور از تماشاخانه‌های لندن و رم هم گزارشهائی می‌دهد که در حد دادن همان خبر رفتن به تماشاخانه است و توضیح دیگری نداده که مورد بررسی قرار گیرد. چنانکه در تماشاخانه رم خبر از دیدن باله یا اپرا می‌دهد. همین و بس.

سفرنامه اول فرنگستان ناصرالدینشاه، درمجموع به‌سبب بکارگیری واژه‌های صحیح برای توضیح قسمت‌های مختلف تماشاخانه و نمایشها مفید واقع شده است. و بی‌شك آنچه که بیشتر در این تماشاخانه‌ها مورد توجه‌اش قرار گرفته، جنبه‌های تشریفاتی و تزئیناتی آنها بوده است.

---

۹۱. روزنامهٔ سفر فرنگستان، همان، ص ۷۸.

۹۲. ایضاً، ص ۱۴۳.

سفر دوم ناصرالدین شاه به‌فرنگ

سفر دوم ناصرالدینشاه به‌ممالك فرنگ در سال ۱۲۹۵ هـ.ق انجام گرفت و گزارش «وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان اعلیحضرت سلطان ابن سلطان شاهنشاه ایران ناصرالدین شاه قاجار خلدالله ملکه» به‌سعی و اهتمام میرزامحمد شیرازی در دارالحکومة بمبئی به سال ۱۲۹۸ هـ.ق به چاپ سنگی انتشار می‌یابد.

ناصرالدینشاه در سر راه سفر دوم خود به ممالك فرنگ در توقفی که در «تفلیس» می‌کند به‌تماشاخانه آنجا سری زده و برای نخستین بار طی این گزارش از کم وکیف تماشاخانه تفلیس باخبر می‌شویم:

... رفتیم باغ تماشاخانه باران شدیدی از عصر شروع بباریدن کرد، که قدری مختل امر چراغانی و تماشاخانه و اجتماع مردم شده بود پیاده شده رفتیم بالا در لژ کوچکی نشستیم سپهسالار اعظم و پرنس میرسکی و اربیلیانی که از شاهزادگان گرجستان است و سابقاً در فرح‌آباد مازندران بحضور رسیده بود در لژ ما نشستند... خلاصه تماشاخانه کوچکی است زنهای صاحب منصبان روس و دختران آنها و بعضی از زنهای گرجی در مرتبه بالای تماشاخانه نشسته بودند یکساعت و نیم بازی در آوردند بسیار خوب بازی کردند...[۹۳]

رضایت ناصرالدینشاه از تماشای بازی در تماشاخانه تفلیس باید از آنجا باشد که نزدیکی و پیوندهای فرهنگی مابین ایرانیان و گرجستانیها در خلق و خوی و در نتیجه در بازی ساختن هم تأثیر داشته است و همین موضوع سبب ارتباط برقرار کردن ناصرالدینشاه با بازی و در نتیجه رضامندی وی شده است.

در توقفی که در شهر مسکو دارد، به تماشاخانه رفته و از باله‌ای دیدن می‌کند. ناصرالدینشاه هنر «باله» را اینطور تعریف می‌کند:

بتماشاخانه رفتیم باله دادند یعنی مجلس رقص و تقلید بدون حرف زدن...[۹۴]

و در بازدید دوباره خود از تماشاخانه پطرزبورغ، اینبار به‌شرح بازی که دیده است نیز می‌پردازد:

گراندوك الکسی پسر امپراطور آمدند باتفاق رفتیم بتماشاخانه اپرای روس باز در حجرهٔ

۹۳. ناصرالدینشاه، وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان، مطبعهٔ دولتی بمبئی، ۱۲۹۸هـ.ق.
۹۴. وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان، همان، ص ۵۱.

پائین نزدیك سن نشستیم این تماشاخانه بسیار خوب تماشاخانه‌ایست پنجمرتبه و عالی و وسیع امشب ساز و آواز و رقص بود بسیار خوب خواندند و خوب رقصیدند از افسانه و داستان جادوگرها بازی در آوردند که پسر پادشاهی در صحرا میرفت بمحل جادوگرها رسید روی تخت زن جادوئی نشسته دیوانه شد بعد خوابید پس از آن دخترها جادو و پری آمده برای شاه‌زاده غلیان و آفتابه لگن و غیره آوردندو زنهای خوشگل زیاد با لباسهای خوب دور شاه را گرفته رقصیدند زدند و خواند[ند] با شاه‌زاده عشق بازی کردند باز مفقود شدند خلاصه بهمین طورها الی آخر مجلس بازیهای خوب نمودند...[۹۵]

در شهر «وارسوی»[۹۶]، ناصرالدینشاه از **تماشاخانهٔ تابستانی**[۹۷] دیدن کرده و با شرحی که می‌دهد بنظر می‌رسد باید از معماری تماشاخانه‌های رم باستان نیز اندك اطلاعی به‌وی داده باشند. زیرا که او این تماشاخانه را با تماشاخانه‌های رومی مقایسه کرده:

توی دریاچه جزیره کوچکی است نزدیك بکنار در آنجا تماشاخانه سرباز تابستانی کوچکی ساخته‌اند ستونها دارد و بطرز رومن‌های قدیم و کنار دریاچه در مقابل تماشاخانه جائی هم برای نشیمن تماشائیان ساخته‌اند که آنهم سر باز است...[۹۸]

و بالاخره در توقفی که در پاریس می‌کند، از **گران اوپرای پاله رویال**[۹۹] نام برده و می‌نویسد: «رفتیم بتماشاخانهٔ اوپرای بزرگ»، اما بیش از این از تماشاخانه‌های پاریس حرف دیگری نمی‌زند. همچنین از تماشاخانه‌های شهر وینه [وین] هم دیدن می‌کند که گزارش مختصری در این باب داده:

بتماشاخانه رفتیم این تماشاخانه را ده سال است که همین امپراطور بنا کرده‌اند تماشاخانه‌ایست بسیار قشنگ و خوب و عالی... مجلسهای خوب از باله و رقصای بسیار خوب و تماشاهای عجیب دادند خیلی خوب و با تماشا بود...[۱۰۰]

و بدین ترتیب **وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان** تحریر ناصرالدین شاه چیزی بیش از این‌ها به‌دانسته‌های ما از نمایش فرنگستان نمی‌افزاید.

---

۹۵. وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان، همان، ص ۵۶.
۹۶. ورشو.
۹۷. آمفی تئاتر.
۹۸. وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان، همان، ۶۸.
۱۰۰. وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان، همان، ص ۱۳۱.

99. Grand Opera — Palais Royal.

سفر سوم ناصرالدین شاه به‌فرنگ

با آشنائی‌ها و تجاربی که ناصرالدینشاه از دو سفر قبلی خود به‌فرنگ کسب کرده بود، سفر سومش، سفری پر بارتر چه از لحاظ بازدیدها و چه از جنبهٔ فهم بسیاری از پدیده‌ها می‌باشد. آشنائی به زبان فرانسه خود مزیت دیگری در این سفر به‌شمار می‌رود. این امتیازات موجب گردیدند تا سفرنامه سوم، پربارتر و دقیق‌تر از دو سفرنامه پیشین شود.

سفر سوم ناصرالدینشاه به فرنگ در سال ۱۳۰۶هـ.ق انجام گرفت و **سفرنامهٔ ناصرالدین شاه بفرنگ سفر سوم** به اهتمام «صنیع‌الدوله» در سال ۱۳۰۸ هـ.ق در «داراطباعهٔ خاصهٔ دولتی» بچاپ رسیده و منتشر می‌شود.

ناصرالدینشاه، در سفرنامه سوم خود، در یادداشت تطبیقی که در روز پنجشنبه پانزدهم رمضان‌المبارك راجع به‌تماشاخانهٔ شهر تفلیس نوشته، توضیح می‌دهد که در طول دو سفرش به شهر تفلیس (۱۲۹۵ تا ۱۳۰۶ هـ.ق) چه تحولاتی از لحاظ ایجادتماشاخانه در آن شهر صورت پذیرفته است:

... با همراهان رفتیم بتماشاخانه، راه دور بود وارد شده در لژ مخصوص خودمان نشستیم. فرمانفر در سمت راست ما و آمیرال پوپوف مهماندار در دست چپ ما نشستند... پرده که بالا رفت... یك دسته بازیگر که رئیس این تماشاخانه مخصوص همین تماشاخانه از پاریس آورده است بازی در میاوردند. وضع این تماشاخانه را آندفعه که آمده بودیم در نظرم بود. تماشاخانه کوچك گرمی است دو مرتبه دارد. اما حالا مشغولند تماشاخانه جدید بزرگی میسازند. آن تماشاخانه که ساخته شود عمل تماشاخانه تفلیس خوب خواهد شد...[۱۰۱]

عین گزارش بالا را «محمدحسن خان اعتمادالسلطنه» که از ملتزمین رکاب در این سفر بوده، در **روزنامهٔ خاطرات** خود آورده است: «بعد از شام شاه به‌تماشاخانه تشریف بردند....»[۱۰۲]. اما متأسفانه نه ناصرالدینشاه و نه محمدحسن خان اعتمادالسلطنه هیچیك توضیحی راجع به‌آنچه که در تماشاخانه‌بازی شده‌است رانداده‌اند و برای ما میسر نمی‌شود تا بدانیم در آن تاریخ چه نوع نمایشهایی در تماشاخانهٔ تفلیس و خصوصاً برای هیئت ایرانی اجرا شده است. سرنوشت نمایشنامه‌های آخوندزاده هم که در تماشاخانه تفلیس، به‌اجرا در می‌آمده نیز برای ما تاریك باقی می‌ماند.

در توقف در پطرزبورغ از تماشاخانه‌ای گزارش می‌شود که توسط «کاترین» ساخته

---

۱۰۱. سفرنامه ناصرالدین شاه بفرنگ سفر سوم، همان،ص ۴۸.

۱۰۲. روزنامه خاطرات، همان، ص ۶۴۱.

شده و درآن از بازیگرانی که از خارج آورده شده بودند، استفاده می‌شده است:

... تماشاخانه را کاترین ساخته... و بسیار خوب تماشاخانه‌ایست. از این تالار، داخل اطاقی میشود و از اطاق بتالار بزرگی دیگر می‌رود که اطراف آنجا را گل چیده‌اند این تالار هم برود خانه نوا منظر دارد. از این تالار بزرگ بتماشاخانه میرود. این تماشاخانه سالهاست که باز نشده و امشب برای تشریفات ما باز کرده‌اند... نشستیم پرده بالا رفت و جهان نمائی پیدا شد. بازیگرهای این تماشاخانه را از خارج آورده‌اند. لباسهای بسیار فاخر قشنگ پوشیده بودند. بسیار خوب رقص کردند و ساز زدند...(۱۰۳)

مقارن اقامت ناصرالدین شاه و هیئتش که فرد با سوادی هم چون محمدحسن خان اعتمادالسلطنه در میانشان بوده، وقایع ادبی بسیار مهمی چه در مسکو چه در پطرزبورگ اتفاق افتاده که هیئت ایرانی بسادگی از کنار تمام آنها رد شده است و هر یك از آن اتفاقات ادبی که می‌توانسته انگیزه‌ای برای رشد و اشاعه ادب نمایشی در ایران باشد، از طرف اعلیحضرت و ملتزمین رکاب نادیده گرفته شدند. از جمله اتفاقات مقارن توقف و بازدید هیئت ایرانی از روسیه، انتشار نمایشنامهٔ **ایوانف** نوشته «آنتوان چخوف» در سال **۱۸۸۷** میلادی در مسکو بوده که همین نمایشنامه سال بعد در پطرزبورگ به روی صحنه هم می‌آید. و یا اینکه در همین سالهاست که آثار «آستروفسکی» و از جمله شاهکارش، **صاعقه** در صحنه‌های تماشاخانه‌های مسکو و پطرزبورگ درخشش داشته‌اند. همینطور باید از نمایشنامه‌های تولستوی و اثری مانند **عرق کش نخستین**(۱۰۴) که در سال **۱۸۸۶** مسیحی منتشر شده یاد کرد. از حوادث مهم ادبی دیگری که مقارن بازدید هیئت ایرانی در روسیه اتفاق می‌افتد، مرگ «داستایوفسکی» داستان‌نویس بزرگ در سال **۱۸۸۱** میلادی و مرگ «تورگنیف» به‌سال **۱۸۸۳** هست که متأسفانه کوچکترین نشانه‌هائی از این وقایع در خاطرات ملتزمین دیده نمی‌شود و هیئت ایرانی به‌همان سادگی که پولی از اهالی ایران دوشیده تا راهی سفر شوند، به‌همان سادگی از خاك روسیه بدون تأثیرپذیری از وقایع علمی و ادبی عبور کرده و به‌راه خود ادامه می‌دهد.

در توقف هیئت ایرانی در «ورشو»، ناصرالدینشاه از تماشاخانه شهر ورشو دیدن می‌کند و برای بار دوم از «تماشاخانه سر باز»(۱۰۵) آن گزارش می‌دهد:

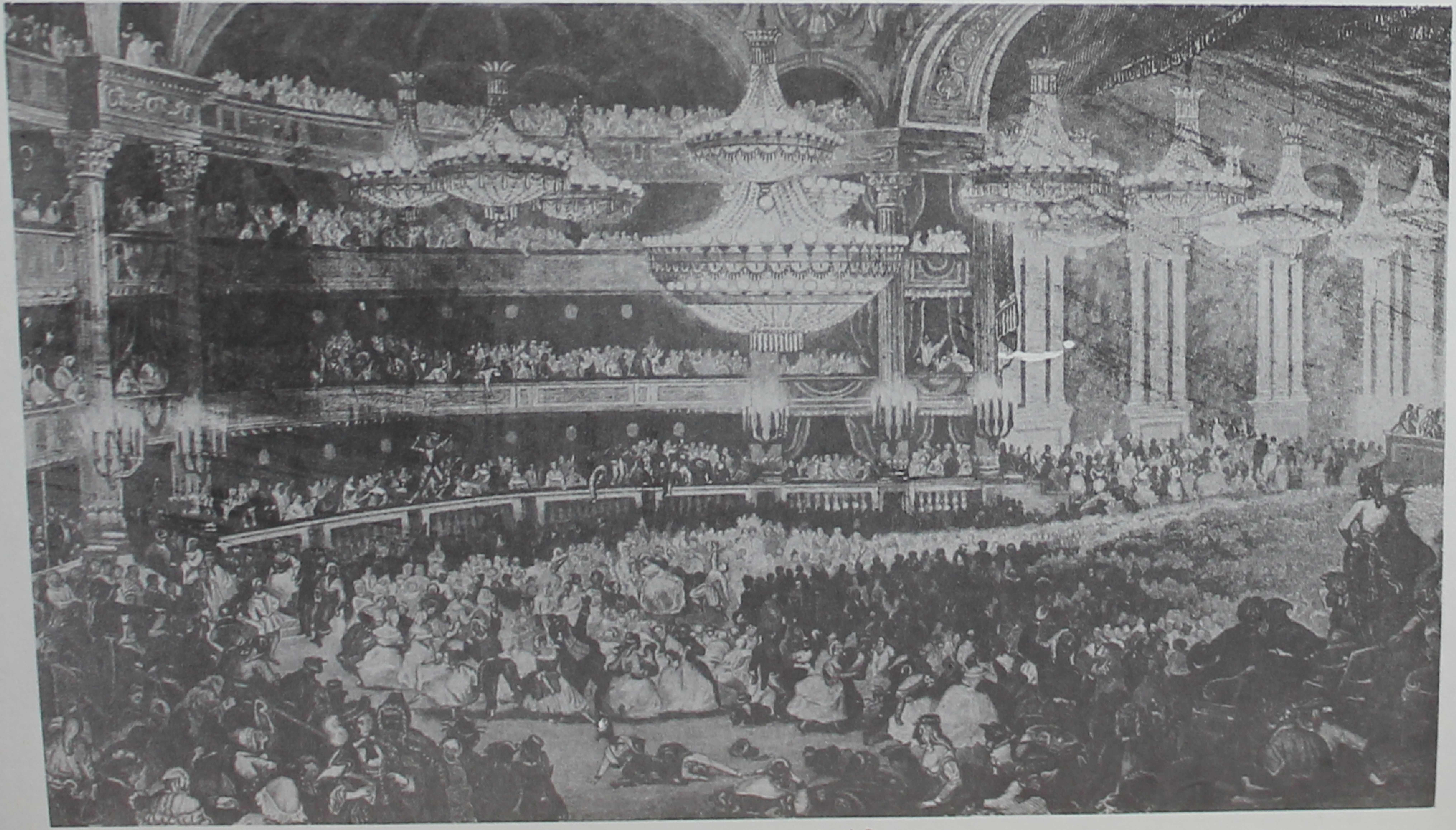
... باید برویم تماشاخانه. از این عمارت تا تماشاخانه بقدر یکساعت راه است ازین عمارت الی تماشاخانه کالسکه و تراموه بود... خلاصه رسیدیم بتماشاخانه جنرال

---

۱۰۳. سفرنامه ناصرالدین شاه بفرنگ سفر سوم، همان، ص ۶۷ ـ ۶۶.

104. The Fruits of Enlightment.

105. Amphi Theatre.



۱۶ــ اپرای شهر پاریس

DATE LABEL

کورکو آمد جلو، دیرکترا(۱۰۶) هم جلو آمد. با کورکو از پله‌های تیاتر رفتیم بالا... این تماشاخانه را از قدیم در عهد سلطنت نیکلا و زمان حکومت بسکویچ در اینجا ساخته‌اند. در وسعت متوسط است خوب تماشاخانه‌ایست. سن خوبی دارد. خلاصه پرده بالا رفت رقاصها و بازیگرها خیلی خوب ساز زدند و رقص کردند باله بود...(۱۰۷)

درباره تماشاخانه تابستانی ـ آمفی تیاتر هم چنین گزارش می‌دهد:

... بایستی برویم به تیاتر عمارت لارنسکی سر ساعت مزبور با امیرال پوپوف سوار کالسکه شده راندیم. وقتی رسیدیم بپارك و جزیرهٔ عمارت لارنسکی، جمعیت زیادی از زن و مرد در پارك آنجا جمع شده بودند. جنرال کورکو هم در آنجا حاضر بود. این تیاتر سقف ندارد، یعنی در این پارك دریاچه‌ایست که وسط آن جزیرهٔ دارد و در آن جزیره تیاتر است. دو طرف جزیره را که محل تیاتر میباشد دو دیوار ساخته‌اند که یکی از آن دو خراب است و مخصوصاً یك دیوار را خراب کرده‌اند که چنین بنظر بیاید که در جزیره خرابهٔ و جنگلی است که پریان رقص می‌کنند. جلو این سن را بشکل نیم هلال جائی درست کرده‌اند که مرتبه‌ها داردو مردم مرتبه به‌مرتبه می‌نشینند و امشب تمام مراتب پر از زن و مرد بود. برای ما در جلو سن زیر مرتبه‌ها چند صندلی گذاشته بودند. ما بین ما و سن هم آب این دریاچه بعرض پنج شش ذرع فاصله بود. روی صندلیها نشستیم. زوجهٔ جنرال کوکو با عروسش و یك زن دیگر طرف‌دست راست، نشستند و سمت دست چپ هم خود جنرال کورکو نشست. این پارك را هم تماماً از چراغهای گاز و الکتریسیته و آتش بازیهای فوره بنگال چراغان کرده بودند. خیلی خوب بود. پرده سن را کشیدند. بازیگرهای تماشاخانه آمده و رقصیدند. این سن را خیلی خوب درست کرده‌اند... امشب دو پرده بازی در آوردند و خیلی خوب بود...(۱۰۸)

از تماشاخانه شهر «برلن» هم گزارشی می‌دهد:

... به تیاتر رفتیم. در لژ بزرگ مقابل سن برای ما صندلی گذارده بودند... تیاتر بسیار قشنگ ظریفی است. پرده بالا رفت، باله بود، بدون حرف. همه پرده‌ها یك بازی بود. قصهٔ دزدهای یونانی بود و راجهٔ هندی که میآمدند و میرفتند و دزدها بغارت و دزدی رفته گاهی غالب و گاهی مغلوب میشدند و بمناسبتی در این بین‌ها رقص و باله میشد...(۱۰۹)

در توقف لندن، ناصرالدینشاه گزارش مفصلی از تماشاخانه آن شهر، **اپرا روایال**(۱۱۰)

---

۱۰۶. Director کارگردان تئاتر.

۱۰۷. سفرنامه ناصرالدین شاه بفرنگ سفر سوم، همان، ص ۷۵.

۱۰۸. سفرنامه ناصرالدین شاه بفرنگ سفر سوم، همان، ص ۷۹ ـ ۷۸.

۱۰۹. سفرنامه ناصرالدین شاه بفرنگ سفر سوم، همان، ص ۱۱۱.

110. Royal Opera.

و اپرائی که در آن دیده می‌دهد و حتا از اسامی بازیگران اپرا هم یاد می‌کند:

... تیاتر بسیار عالی مرتفعی است. پنج طبقه است. مطلا کاری زیاد دارد... تمام تماشاخانه با الکتریسته روشن بود. بسیار مجلس عالی باشکوهی بود... تماشاخانه اپرا بود. ساز و آواز خیلی مطبوع خوب بود. خواننده‌ها خیلی خوب خواندند. یکی از خواننده‌های خوب (مادام آلبانی) بودکه از اهل امریك است... دیگر (مادام ماریُزر) بود که خیلی خوب خواند... خواننده‌های دیگر هم از قبیل (میس الآروسل) و (مادام نوردیکا) و غیره بودند. تمام حرکات رقص با ساز موافق بود. در آخر هم اجماعاً رقص خوبی کردند...[۱۱۱]

ناصرالدینشاه برخلاف دو سفر نامه قبلی‌اش که تقریباً هیچ توضیحی راجع به‌تماشاخانه‌های پاریس و وضعیت «بازی» در آنجا نمی‌دهد، در سفرنامه سوم، گزارش مفصلی راجع به‌تماشاخانه معظم اپرا Opera که همان **آکادمی ملی موسیقی**[۱۱۲] باشد، تماشاخانهٔ **اِدِن**[۱۱۳] و غیره می‌دهد. وی حتا واژه «گران اپرا» را ترجمه کرده و برای آن معادل «تماشاخانه بزرگ» را آورده است. درباره این تماشاخانه چنین می‌نویسد:

امشب باید رسمانه برویم به‌گران اپرا... سوار کالسکه شده رفتیم به گران اُپرا. عمارتی بسیار عالی است. همان جائی است که در دو سفر سابق هم دیده بودیم... پرده بالا رفت. همان تیاترها است که دیده‌ایم. رقاص زیادی آمده رقصیدند و موزیك زدند. بعد پرده افتاد... پردهٔ دویّم بالا رفت. تماشاهای خوب در این پرده دادند. صورت دریا را ساخته بودن که مثل دریای حقیقی موج میزد و تلاطم میکرد. خیلی تماشا داشت. رقص کردند و بازیها درآوردند. بسیار خوب پردهٔ بود. پرده سیم باز صورت دریا نموده شد و باز رقاصها باشکال مختلف بیرون آمده رقصیدند. خیلی تماشا داشت. در پرده آخر که باید این بازیها آنجا تمام شود و کشتی غرق میشد و از همهٔ پرده‌ها بیشتر تماشا داشت...[۱۱۴]

دربارهٔ «تماشاخانه اِدُنِ Eden» چنین گزارش می‌دهد:

شب را بتماشاخانه اِدُن Eden رفتیم. تماشاخانه بسیار خوبی است. از چند پلهٔ کوچك بالا رفته روبروی سن لژ وسیعی بود در آنجا نشستیم... وضع این تماشاخانه هیچ شباهتی بوضعِ سایر تماشاخانه‌ها ندارد. بطرحی خاص ساخته‌اند. دو مرتبه است، اما مثل

---

۱۱۱. سفرنامهٔ ناصرالدین شاه بفرنگ سفر سوم، همان، ۱۸۰_ ۱۷۹.

112. N.A.M.

113. Eden.

۱۱۴. سفرنامه ناصرالدین شاه بفرنگ سفر سوم، همان، ص ۲۹۹.

سایر تماشاخانها لژهای کوچك ندارد. اطراف تماشاخانه مثل غلام گردش است که در آنجا مراتب دارد. روی صندلی می‌نشینند. پرده بالا رفت یك دورنما و جمعیت غریبی از بازیگرها و رقاصها بود، قریب دویست نفر زن و دختر و پسر و مرد با لباسهای بسیار فاخر بودند. اساس و اصول این بازی این است که بازی عقل و جهل را بیرون می‌آورند. یك مردی لباس سیاهی پوشیده و روی خودش را بشکل مختلف سیاه کرده خود را شبیه جهل ساخته بود و یك زن بلند بالائی که لباس بسیار قشنگ خوبی پوشیده شبیه عقل شده بود. این دو بدون حرف زدن باشاره با یکدیگر منازعه میکردند. مثلاً در یك پرده صورت شخص حکیمی راکه اختراع چراغ الکتریسیته را کرده بود در آوردند. اطاقی برای شخص حکیم ترتیب داده بودند و خود حکیم در اطاق سر میز نشسته، دستش را زیر چانه گذاشته فکر میکرد و اسباب زیادی توی اطاق و روی میزش ریخته مشغول اختراع الکتریسیته بود. جهل که آن مرد سیاه بود، وارد اطاق حکیم شده او رابااشارات و وضعهای مختلف از اختراع و فکر این کار منع کرد، بطوریکه حکیم از سرکار خود برخاسته، رفت بگردش و از صرافت اینکارافتاد. بعد عقل که آن زن جمیل بود، وارد شد و حکیم را بدست و اشارات چشم نصیحت و تحریض کرده، منع از پیروی خیال جهل نمود و دوباره او را بسر کارش آورده، مشغول شد و الکتریسیته را ایجاد و احداث کرد و برقهای متعدّد زد.
دیگر شبیه تونل سُنسنی ایطالیا را که هفت فرسنگ راه توی کوه را سوراخ کرده‌اند، در آوردند. با پرده شکل کوه و تونل که عمله جات مشغول کار بودند. جهل که آن مرد سیاه پوش بدترکیب بود وارد شد و باشاره، عمله جات را از کار و سوراخ کردن تونل باز داشت. بعد زنی که صورت عقل بود وارد شد و عمله جات و مهندسین را نصیحت کرده آنها را دوباره بکار بازداشت و تونل را سوراخ کردند.
بعد شبیه کانال سوئز را در آوردند که در قدیم اینجا همیشه جنگ بود و نزاع میکردند و آدم کشته می‌شد و جهل آنها را باین حرکات بد وامیداشت. تمام این حالات بد را نشان دادند و جنگ کردند و آدم کشته شد و جهل در میان آنها مشغول اِغوا بود. بعد عقل وارد شد و آنها را از این حرکات زشت منع کرده بکندن کانال واداشت و مشغول شده کار را تمام کردند و دو دریا را بهم وصل نمودند.
خلاصه از این قبیل بازیها در آوردند و هی عقل بر جهل غلبه میکرد و تمام این بازیها را پرده بپرده عیناً نشان میدادند که خیلی تماشا داشت و در این ضمن رقاصهای زیاد میرقصیدند و بازی در میآوردند. بچه‌های کوچك را صورتشان را سیاه کرده شبیه کاکا ساخته میآمدند رقص میکردند و سازمیزدند و بعد حلقه شده نشستند. یك رقاصی آمد وسط آنها خیلی رقصید و این سیاهها با آن دایره‌ها میزدند و میخواندند. خیلی خوب و خوش حالت بودند. اما اینهمه رقاص ازخود این تماشاخانه نیست. ازایطالیا و سایر جاها هم آورده‌اند... خیلی پردهٔ قشنگ خوبی بود. الحق تماشاخانه و بازی بسیار خوبی بود...(۱۱۵)

---

۱۱۵. سفرنامهٔ ناصرالدین شاه بفرنگ سفر سوم، همان، ص ۳۰۷ ـ ۳۰۵.

در این گزارش که در واقع آخرین گزارش ناصرالدینشاه از نمایش فرنگستان محسوب می‌شود، یکی دو نکته مهم به‌چشم می‌خورد. اولی راجع به‌معماری تماشاخانه‌های «گران اپرا» و «اِدِن» است: تماشاخانه «گران اپرا»، از مجلل‌ترین تماشاخانه‌های پاریس بوده که با هزینه سرسام‌آور و با صرف وقت بسیار زیادی با چیزی درحدود دوازده سال، ساخته شده، و بالاخره در سال ۱۸۷۵ مسیحی افتتاح می‌گردد. ساختمانی عظیم و با شیوهٔ خاص دکوراسیون که توسط «چارلز گارنی»(۱۱۶) طراحی شده بود. طراحی که تقریباً بلافاصله در سرتاسر اروپا مورد تقلید قرار می‌گیرد.

تماشاخانهٔ «اِدِن» همان تماشاخانه معروف «ادئون Odeon» است که **دومین تماشاخانه فرانسه**(۱۱۷) هم نامیده می‌شد. ساختمان این تماشاخانه در سال ۱۷۹۹ مسیحی طی آتش سوزی بکلی نابود گردید اما دوباره ساخته شد و اینبار نامش به **تئاتر امپراطوریس**(۱۱۸) تغییر یافت. اما این ساختمان جدید هم در سال ۱۸۱۸ مسیحی دوباره آتش گرفت ولی باز به‌دستور لوئی هفدهم از نو ساخته شد. با این تفاوت که اینبار تماشاخانه «ادئون» اجازه یافت که بجز کمدی، نمایشنامه‌های کلاسیك نیز اجرا کند. و از همین جاتماشاخانه ادئون با عنوان Second Theatre Francais شناخته گردید. و دومین نکته در گزارش ناصرالدینشاه، تماشای سه قطعه «پانتومیم» است که بنظر می‌رسد در طی سفرهایش برای نخستین بار بوده باشد که نمایشهایی از این گونه دیده است.

در مجموع، سه سفر ناصرالدینشاه به‌فرنگ، اگرچه تأثیرات بسیاری از لحاظ «ایجاد و حمایت تماشاخانه» در ایران داشته، اما متأسفانه این سفرها هیچکدام نتوانستند انگیزه‌ئی شوند تا بدان وسیله با آثار نمایشی مکتوب آشنا شویم و شاید این خود یکی از علتهائی بوده که سالها بعداز این گزارشها، ایرانیان اهل سواد دست به‌ترجمه آثار نمایشی زده‌اند. ناگفته نماند که محمدحسن خان اعتمادالسلطنه در همین سفر آخر ناصرالدینشاه، از ملتزمین رکاب بوده و چنانکه خود وی در «روزنامه خاطراتش» می‌نویسد، بعضی مواقع سری به «دکان‌های کتاب فروشی» می‌زده است. و این امر نمی‌تواند در آشنائی و ترغیب اعتمادالسلطنه در ترجمه کردن آثار نمایشی مولیر بدون اثر بوده باشد.

۶. سفرنامهٔ ابراهیم صحافباشی(۱۱۹)

اگرچه در **سفرنامهٔ ابراهیم صحافباشی** به‌هیچ نکتهٔ مهمی که روشنگر ابهامی در

116. Charles Garnier.
117. Second Theatre Francais.
118. Theatre de l'Impertrice.

۱۱۹. صحاف‌باشی تهرانی، ابراهیم: **سفرنامه ابراهیم صحافباشی**، باهتمام محمد مشیری، شرکت مولفان و مترجمان ایران، ۱۳۵۷.

سیر گزارشهای ایرانیان از نمایش فرنگستان باشد برنمی‌خوریم و اگرچه توضیحات وی از تماشاخانه‌های فرنگستان حاوی نکات تازه‌ای نیست، اما از آنجا که در بین ایرانیانی که تاکنون به‌شرح گزارشات آنها پرداخته‌ایم، ابراهیم صحافباشی تنها کسی است که از لحاظ فرهنگ طبقاتی نه در دسته رجال و درباریان و مأمورین دولتی ایران جای می‌گیرد و نه می‌توان وی را در زمرهٔ روشنفکران و محصلان ایرانی قرار داد که به‌نمایش فرنگستان به‌عنوان پدیده‌ای متجدد نگاه می‌کردند. به‌همین دلیل دیدگاههای صحافباشی از نمایش فرنگستان نمونه‌ای از برخورد طبقه تجار متوسط ایرانی به‌شمار می‌رود. و اهمیت این دیدگاه زمانی مشخص می‌شود که پی می‌بریم که بعدها تماشاگران نمایش در ایران را، مثل هر جای دیگری، همین طبقه تشکیل می‌دهند. از این رو بطور مختصر به بررسی گزارش‌های وی می‌پردازیم.

«میرزا ابراهیم صحافباشی» که در احراز هویت وی بحث و تردیدهای فراوانی وجود دارد، در دهم ذی‌الحجه سال **۱۳۱۴** هـ.ق به‌قصد «داد و ستد» ایران را ترک کرده و طی سفرش از شهرهای مهمی مثل مسکو، لندن، پاریس، نیویورك، یوکوهاما، هنگ کنگ، بمبئی و چند شهر دیگر بازدید کرده و مشاهدات خود رادر سفرنامه‌ای شیرین و خواندنی ثبت می‌کند.

به سئوال اینکه آیا میرزا ابراهیم صحافباشی تهرانی، همان «صحافباشی» معروف است که در هیئت چهل و دو نفری محصلان ایرانی به‌فرنگ اعزام شده و چون علم صحافی را در آنجا آموخته، در مراجعت به‌لقب «صحافباشی» معروف گشته را با شك و تردید بسیاری می‌توان پاسخ داد.

از تحقیقاتی که بعمل آمده چنین استباط می‌شود که میرزا ابراهیم باید با آن صحافباشی معروف فرق داشته باشد. چنانکه «عباس اقبال» در مجلهٔ **یادگار** نوشته: «ابراهیم صحافباشی، مرد متجدد و مبتکر و آزادیخواه، نخستین بهره‌دار سینما در ایران. او را نباید با محمدتقی که در سال **۱۲۷۵/ ۱۸۵۸** به فرنگستان فرستاده شد و فن صحافی آموخت و در مراجعت به‌ایران لقب صحافباشی گرفت و به علت تظاهر به فرنگی مآبی به‌دست اعتضادالسلطنه وزیر علوم چوب ملك شد...»[۱۲۰] اشتباه گرفت. همینطور در مقالهٔ «حسین محبوبی اردکانی» که در مجلهٔ **راهنمای کتاب** به‌چاپ رسیده، می‌خوانیم «ا... ابراهیم در دارالفنون انگلیسی خوانده و از حدود **۱۸۷۹/۱۲۹۶** به بعد با انجام سفرهای دور و دراز زمینی و دریائی به‌انواع تجارت پرداخت و در سال **۱۸۹۷/۱۳۱۴** نیز سفری شش ماهه برای داد و ستد جواهر به‌دور دنیا رفت و سفرنامه‌ای خواندنی در این باره نوشت. در ذوالحجه / ماه مه، همانسال در لندن دستگاه سینماتوگراف را دید و شرح او

---

۱۲۰. سفرنامهٔ ابراهیم صحافباشی، همان، ص ۱۳.

ظاهراً نخستین ذکریست که یکنفر ایرانی دربارهٔ این اختراع جدید کرده است...[۱۲۱]

همینطور گفته می‌شود که وی اولین ایرانی است که نخستین محل نمایش فیلم را در پشت مغازه‌اش دائر کرده و فیلم‌هائی [؟] در آنجا نشان می‌داده است. گویا مدت برپائی سینمای صحافباشی بیشتر از یکماه نبوده و بعد هم دستگاه سینماتوگراف و فیلمها را فروخته و با عیال و اولاد رهسپار هندوستان می‌شود. بیش از اینها، اطلاع دیگری از وی در دست نیست.

□

در یادداشت «یکشنبه بیستم برلین» شرح تماشاخانه رفتن خود و یکی دیگراز ایرانیان را نوشته و برخورد و سلیقه خود را از نمایش ابرازمی‌کند:

> در اول شب با یکی از دوستان ایرانی که آنهم زبان بلد نبود خیال کردیم برویم تماشاخانه بکالسکه‌چی گفتیم برو به‌تماشاخانه ما را برد در یك جائی پیاده شده و داخل شدیم تحقیق قیمت نمودیم معلوم شد برای دو بلیت سه تومان باید داد.من دادم وقتیکه خواستیم داخل شویم چتر مارا از دست‌مان گرفتند که نگاهدارند. داخل مجلس شدیم دیدم جمعی زیاد نشسته‌اند و همگی گوش زد محض شده‌اند و یك زن لاغری که لباس قرمز پوشیده بزبان جرمنی آواز میخواند. بسمع من بعینه شبیه بود بصدای پیره‌زنهای اکراد که دنبال جنازه گریه‌کنان فریاد میکنند. پس از چند دقیقه بیرون آمده باشاره پرسیدم اینجا تماشای دیگری هم هست یا همین صوتست گفتند خیر همین است فوراً بیرون آمده...[۱۲۲]

اما از تماشاخانه‌های لندن. گویا تماشاخانه‌های لندن برخلاف آنچه که در برلین دیده، بیشتر موردپسند قرار گرفته است.حتا تحت تأثیر هم قرار گرفته ولی از آنجا که دانش و توانائی توضیح نداشته به‌سرعت از آنها گذشته است:

> دیشب را رفتم به تماشای الحمرا که یکی از تماشاخانه‌هاست. قیمت یك صندلی که

---

۱۲۱. سفرنامه ابراهیم صحافباشی، همان، ص ۱۴.

۱۲۲. سفرنامهٔ ابراهیم صحافباشی، همان، ص ۳۴ ـ ۳۳.

> بتوان نشست و دید بیش از یکتومان الی پانزده قران نیست که این نمره نه عالی و نه پست است. خیرالامور اوسطها قریب یکصد دختر میرقصند گاه فوج سرباز می‌شدند گاه شکل دیگر عجب آنست که این همه دختر بفاصلهٔ پنجدقیقه لباس می‌پوشند و می کنند باین مفصلی و حاضر می‌شدند اینها هیچ نیست مگر داشتن سواد که هر کس بتواند بخواند نمرهٔ خود را فوراً بالای لباسش حاضر شود اوضاع تماشاخانه دیدنی است نه نوشتنی باید دید و رشك برد.(۱۲۳)

به همین ترتیب در روز «شنبه بیست و ششم لندن» به بازدید یکی دیگر از تماشاخانه‌هامی‌رود که برخوردش با آن چنین است:

> دیشب رفتم بخیال تماشاخانه رسیدم به محلی که نوشته بودند تماشاخانه ولیعهد انگلیس گمان نمودم بهترین تماشاخانهاست شش شلینگ داده رفتم روی صندلی معینی نشستم تماشاخانه کوچکی است که اکثر خانمهای محترمه جمع می‌شوند با لباسهای مخصوص که شاخ حجامتشان و نصف پستانشان و بازوهایشان پیدا است و سر برهنه که معلوم شد اینجا محل نطق است. اگرچه قدری رقص و آواز هم بود لاکن بیشتر حکایت عشقبازی و تدبیر وصل است که فلان دختر که عاشق فلان پسر بود بچه تمهید بوصلش رسید. در حقیقت می‌آموزند خانمها که اگر میل پیدا بفلان جوان نمایند متحیر نباشند و از این قبیل راه‌هاست که بتوان بوصل رسید کارها را آسان کردند.(۱۲۴)

از آنجا که میرزا ابراهیم از لحاظ آشنائی و تسلط به زبان «انگلیش» مشکل داشته، از **نمایش کلامی** که دیده چندان رضامند نبوده و برای آن لفظ «نطق» را بکار برده است. ازتوضیحات وی بنظر می‌رسد که در **تماشاخانهٔ ولیعهد انگلیس** باید یك «درام» دیده باشد که با نمایشهای‌رقص‌و آوازی تفاوت بسیاری داشته است.

و بالاخره در آخرین گزارش وی از نمایش فرنگستان، در می‌یابیم که گویا کم کم از اهمیت نمایش به‌عنوان «اسباب تربیت نظاره»کنان واقف شده است:

> شب را تماشاخانه بودم حکایت قشون انگلیس بود که یکی از صاحب منصبان انگلیس که کار خلافی کرده بود بثبوت رسانده بنوعی در میدان مشق که‌همگی فوج حاضر بود و آلات نظامی را از او گرفته او را خلع نمودند بنوعی واقع بود که تماشاچیان ازین مشاهده خجالت میکشیدند فی‌الواقع اگر کسی موی غیرت در بدنش باشد مرتکب امر خلافی نباید بشود. این قبیل محافل خیلی اسباب تربیت نظاره کنانست.(۱۲۵)

---

۱۲۳. سفرنامه ابراهیم صحافباشی، همان، ص ۳۸.
۱۲۴. سفرنامه ابراهیم صحافباشی، همان، ص ۴۰.
۱۲۵. سفرنامهٔ ابراهیم صحافباشی، همان، ص ۵۲.

۷. گزارشهای پراکنده

چند سفرنامه و گزارش دیگر هم وجود دارد که در آنها اشارتی راجع به‌برخورد ایرانیان با «تماشا و تماشاخانه‌های فرنگستان» شده که به‌سبب آنکه مطلب روشن‌تری از آنچه ذکر شد، در اختیار نمی‌گذارند، از آنها صرف نظر می‌کنیم.

برای نمونه می‌توان از **سفرنامهٔ سن پطرزبورگ**[۱۲۶] تألیف «عباسقلیخان سیف‌الملك» که در سال ۱۲۷۱هـ.ق نوشته شده است نام برد. وی در ذکر وزارتخانه‌های دولت روس، از تماشاخانه آنجا و رئیس تماشاخانه به‌عنوان یکی از وزراء نام می‌برد و لفظ تماشاخانه را «تیاتر» معنا می‌کند.

همینطور از مسافرت میرزا ابوالحسن خان شیرازی معروف به«ایلچی» به روسیه نیز سفرنامه‌یی برجا مانده است که حاوی نکاتی راجع به‌تماشاخانه‌های روس می‌باشد. میرزا ابوالحسن خان شیرازی با هدایای گرانبها در روز «سه شنبه بیست و پنجم جمادی‌الثانی ۱۲۲۹هـ.ق بعد از مرخصی از حضور شاهنشاه عالم‌پناه همایون از دارالخلافه تهران حرکت» می‌کند تا پاره‌ای مذاکرات جهت امضای **معاهده گلستان** و باز پس گرفتن شهرهائی که طی جنگ به‌تصرف روس در آمده بودند، انجام دهد. اما پس از سه سال توقف و خرج مقادیر هنگفت پول، دست خالی به‌وطن بازمی‌گردد. خاطرات این سفر توسط «میرزا محمد هادی علوی شیرازی» تحریر شده که سفرنامه‌اش با عنوان **دلیل‌السفراء**[۱۲۷] شناخته شده است.

در یادداشت «یوم یکشنبه دوازدهم» از توقف در شهر مسکو، پس از دیدار از «آپره» آن شهر، چنین می‌نویسد:

> آپره که آن را تیتر [تیاتر] نیز می‌گویند، مکانیست که مختص رقص و بازیها و تقلیدهای شب است که آن هم خانه‌ایست نه چندان وسیع، و نه کوچك بسه طبقه ساخته شده، که شبها زن و مرد با یکدیگر در این طبقات رفته می‌نشینند و تماشا می‌کنند و هر مکانی و هر مرتبه، یك نوع کرایهٔ معینی دارد، که می‌گیرند و خلق را در آنجا راه می‌دهند. اطراف آنجا تمام منقش است. چهل چراغ‌ها و شمعدانهای بسیار از سقف آویخته و در هر طرف گذاشته شده، و جمعی سازنده و نوازنده و اهل فیوح [فیوج] بسیار از زن و مردو دختر و طفل در اینجا جمع میباشند و هر شب تقلیدی و بازی در اینجا برپا می‌کنند.[۱۲۸]

همنیطور در هنگام اقامت این هیئت درمسکو، «خانهٔ رقص که آن را آپره می‌گویند»

---

۱۲۶. سیف‌الملك، عباسقلیخان: **سفرنامهٔ سن پطرزبورگ**؛ نسخهٔ خطی، کتابخانه ملی، شماره ۸۶۴/ف.
۱۲۷. هادی علوی شیرازی، میرزامحمد: **دلیل‌السفراء**، کتابخانه ملی، شماره ۲۰۹۳/ف.
۱۲۸. **دلیل‌السفراء**، همان، ۸۷.

آتش گرفته و اعضای هیئت شاهد آتش گرفتن و نابودی آن بوده‌اند. همین و بس.

در چند سفرنامه دیگر نیز گزارشاتی راجع به نمایش فرنگستان پیدا می‌شود که مطلب مهمی در اختیار نمی‌گذارند و در حد همان نام بردن از تماشاخانه‌ها و شرح بازدیداز آنها است.

۸. روزنامهٔ اختر

یکی از نخستین روزنامه‌های فارسی زبان که به سبك و نگارش جدید در خارج از ایران منتشر می‌شد، روزنامهٔ **اختر** بود به‌مدیریت «آقا محمدطاهر تبریزی» که در استانبول انتشارمی‌یافت و گویا اولین شمارهٔ آن هم در روز پنجشنبه **۱۶** ذی‌حجه **۱۲۹۲** هـ.ق انتشار یافته است. اطلاعاتی که «ادوارد براون» در جلد دوم **تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران** راجع به‌این روزنامه داده از این قرار است: «اختر روزنامهٔ هفتگی است که در استانبول چاپ میشده. انتشار این نامه بسال هزار و دویست و نود و دو هجری قمری (**۱۸۷۵** میلادی) تحت مدیریت آقا محمد طاهر تبریزی... آغاز یافته. این روزنامه در حدود سال هزار و هشتصد و نود و پنج یا نود و شش میلادی تعطیل گشت.»[۱۲۹]

با انتشار اولین شماره‌های این روزنامه، بلافاصله توجه روشنفکران و اهل سواد بطرف آن جلب شده و در بلاد ایران و قفقاز و عثمانی وهند و عراق محبوبیت فراوانی کسب می‌کند.بطوریکه بعد از مدتی، خوانندگان آن را «اختری مذهب» لقب می‌دهند. بجز خود آقا محمد طاهر تبریزی، نویسندگان دیگر روزنامه از روشنفکران و آزادیخواهان آن دوره محسوب می‌شدند که از جملهٔ آنان می‌توان از «میرزا حبیب اصفهانی» نام برد که پیوندی ناگسستنی با تاریخ ادبیات نمایشی در ایران دارد. زیرا هم اوست که نخستین اثر نمایشی را ترجمه و در اختیار فارس زبانان قرا می‌دهد. راجع به‌نقش وی به‌عنوان نخستین مترجم آثار نمایشی فرنگستان در ایران در فصل «نهضت ترجمه و اقتباس» بطور مفصل خواهیم نوشت.

امّا روزنامه اختر، به‌سهم خود نقش مهمی در آشنائی ایرانیان با «نمایش فرنگستان» داشته است. زیراکه علاوه بر چاپ آگهی‌هائی راجع به«تیاتر»ها، به درج مقالات سودمند راجع به‌نمایش نیز همت گذارده است. از آن جمله در دو شماره از روزنامه، یك مقاله راجع به«تماشا و تماشاخانه» چاپ شده که ترجمه و تلخیصی به‌قلم میرزا حبیب اصفهانی است. اما قبل از آنکه این مقاله را نقل کرده و آن را مورد بررسی قرار دهیم، نمونه‌هائی از

---

۱۲۹. براون، ادوارد: تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران، ترجمهٔ محمد عباسی، معرفت، جلد دوم، ۱۳۳۷، ص ۳۴.

آگهی‌های نمایشی روزنامه را نقل می‌کنیم.

در شماره پنجم سال **۱۲۹۱** هجری قمری روزنامه اختر به تبلیغی برای یك «اپرای کمدی» عثمانی برمی‌خوریم:

تیاتر عثمانی
ژیروفله ـ ژیروفلا
اپرابوف سه پرده
قورتویون
اپراکومیك یك پرده

و یا در شماره دهم همان سال، به آگهی دیگری برای تبلیغ یك نمایشنامه برمی‌خوریم:

مخاطره لی اورمان
یا خود
(قالار حیذودلری)
نام رسالهٔ تیاتر و بزبان ترکی از جانب
ملتزم آن اغرب افندی ناطوسیان
طبع شده در باراقهٔ سرپل و جاهای دیگر
فروخته می‌شود.

چاپ دو آگهی تبلیغاتی یکی برای نمایش و دیگری برای نمایشنامه از طرف روزنامه اختر نشان می‌دهد که دست اندرکاران روزنامه، با هنر نمایش بیگانه نبوده و درصدد شناسائی و ترویج آن هم بوده‌اند. به همین دلیل بعدها مقاله نسبتاً مفصلی به‌نام **در بازی تماشا و تماشاخانه** در شماره‌های ۴۴ و ۴۵ سال ۱۳۰۵ هـ.ق در دو شماره از طرف «میرزا حبیب اصفهانی» به چاپ می‌رسد. این مقاله در واقع اولین سندی است در تاریخ نمایش ایران که راجع به «تاریخ نمایش در جهان» نگارش یافته است.

میرزا حبیب اصفهانی، فصل پنجم از سلسله مقالات «غرائب عوائد ملل» را که در هر شماره به‌شرح و توضیح یکی از هنرها و علوم ممالك فرنگستان می‌پرداخته، اختصاص به‌هنر «تماشا و تماشاخانه» داده است. متن کامل مقالهٔ میرزا حبیب اصفهانی را از جهت اهمیتی که دارد عیناً نقل می‌کنیم:

قسمت اول

بدانکه تماشاخانه جائی است که در آنجا احضار صورت وقایع و تقلید آنها میکنند و شبیه آنها را در میآورند. در زمان پیش شبیه و تماشا از بازیهائی بود که در بلاد روم از جانب حکومت و با خرج کیسهٔ او برپا میشد. تماشاگاه محضر خاص و عام بود و تماشائیان را نیز گذشته از اینکه از ایشان چیزی نمی‌گرفتند دولت تحفهٔ میدادند چنانچه گفته‌اند رومیان را از دنیا نان و تماشا بس بود.
در بلاد بارده برای تماشاگاه خانهای مخصوص میساختند. اما در بلاد ایتالیا و سایر بلاد روم بجهة اعتدال هوا در فضای سرگشوده بازی میکردند. بازیگاه بایستی بقدری وسیع و فراخ باشد که گنجایش همه حاضرین را داشته باشد.
در نزد متأخیرین از فرنگ و غیره نیز بازی تماشاخانه از انواع تفرج و تنزه است. در بلاد فرانسه و انگلتره و نمسا شهری نیست که تماشاخانه در آن نباشد. درشهر پاریس چهل و پنجاه تماشاخانهٔ بزرگ هست. بزرگترین آنها تماشاخانه‌ایست مشهور به (اوپرا) که در آن از بازی گران و خوانندگان و رقاصان چندین صد و از آلات ساز و نواز بیحد و بیعدد یافت میشود. کوچکترین تماشاخانها بازیگاهیست که تمام بازیگران کودکان خوردسالند.
شعرای فرنگ بازیها را اکثر بنظم در آورده‌اند و بازی و مجلس بازی گذشته از نزهت و راحت هنر و معرفت شده است. کشیشان روم وقتی بکفر بازیگران تماشاخانه فتوا دادند و بارتداد ایشان حکم کردند اگرچه بازی ایشان از روی مهارت و استادی و از راه حکمت باشد. اما در شهر رمیةالکبری با قرب جاثلیق اعظم که امین شریعت ایشان است بازی تماشاخانه مجاز و مغفور بود لکن مدتی زنان را اذن حضور در آن مجالس نمی‌دادند. این منع در نزد قدمای رومیان و یونانیان نیز بوده‌است. چنانچه در زمان پرهیز نصارا و خستوانهٔ جاثلیق اعظم یعنی گناه بخشی او بازی را تعطیل می‌نمودند.
در بلاد سویس که متدین بدین پروتستانتند حکم بارتداد بازیگران نمی‌کردند اما ساختن تماشاخانه را اعتراض می‌نمودند که بدعت است و موافق خلاصهٔ آداب دین نیست اما شدت اطراب برین اعتراض غالب آمد و مانند همسایگان و مجاوران خود آنان نیز تماشاخانها ساختند.
در بلاد اسپانیا که از بلاد پر تعصب ترسایان است و در عبادت خوضی دارند بازی تماشاخانه منوع نیست و نزهت را با عبادت منافی نمیدانند بلکه در تماشاخانه گاهگاه بازیهای دینی میکنند و اشعار و ادعیه و مناجاتهای دینی ومذهبی میخوانند و شبیه ملائکه و حواریون در می‌آورند و متمثل باشکال و صور زنده قدیسین می‌شوند. هم این بازیها را در شارع عام و در میدانها در میآورند. عادت اسپانیولیان اینکه در اثنای بازی همین که وقت نماز و دعای ایشان رسید و صدای ناقوس بلند شد بازی را در هر جا باشد بریده بعد از ادای فریضه در تماشاخانه باز بدان می‌پردازند.
در بلاد فرانسه و غیر آن از بلاد افرنج بازی تماشاخانه از عبادت در آمد. چنانچه در

اعصار وسطی بحساب ایشان مردم بعد از فراغ از نماز و خروج از کنیسه بگورستانها که در حوالی معابد و کنشتها بود میرفتند بپارهٔ بازیها که آداب و اسرار می‌نامیدند مشغول میشدند. این بازیها یا مشتمل بر اشارات ادبیه و یا آیات کتب سماویه بود. ازین بازیها ترسایان قدیم مقفط میگردیدند اگرچه طریق اجرای آنها از روی سخریه و ریشخند میبود.»(۱۳۰)

قسمت دوم

خود را بصورت خداوند (تعالی ا. عمایشرکون علواکبیرا) میساختند گویا خداوند بشیطان و اتباع آن از عوام ناس خطاب میکرد و سخنان خنده خیز با کلمات مضحکه آمیز می‌گفت که مشعر باسائهٔ ادب بود. و از این قبیل بود بازی اهل عبادت نصارا در آدینهٔ مقدس که صورتی را بچار میخ می‌کشیدند و انواع و اقسام شکنجها و اذیتها بدان می‌نمودند و این شبیه را شبیه چلیپای عیسی می‌نامیدند. بازیگری که درین بازی شبیه حضرت عیسی بود بهر نوع شکنجه تاب می‌آورد و تن در میداد حتی بدرجهٔ هلاك میرسید چه آنچه از استخفاف و استحقار که باعتقاد ایشان بحضرت عیسی دروقت صلیب نموده‌اند بشبیه آن مینمودند تا مجاز هم از قنطرهٔ حقیقت می‌گذشت و تشبیه و تقلید جای خود را کاملاً می‌یافت.

در جنوب فرانسه اکنون هم در نزد (کاتولیکان) این قسم بازی متداول و باقی است. در اقلیم (افلنده) کشاورزان در بازیها اموری که متعلق بدین نصاراست موضوع بازی مینمایند. در قدیم نیز این گونه بازی در اکثر بلاد عظیم نصارا متعارف و مستحسن بوده است.

در بلاد نمسه در ناحیهٔ (تیرول) هم اکنون این عادت باقی و مستمر است. دهقانان در میدانهای فراخ و در صحرا بازیهائی در میآورند که موضوع و رموز آنها از کتب دینی ایشان مستخرج است و یا از حکایات و روایات ساخته‌اند. صورت بازی ایشان اینکه خود را بشکل و شبیه شهدا میسازند و تقلید احوال ایشان می‌کنند و متصور بصورت شیطان میکردند و اعمال و افعال او را بجای میآورند.

از جمله بازیهای ایشان یکی نیز آنکه بازیگران مردمان مقلد و مسخره کثیرالمجون می‌آورند تا چیزهای کریه ناك را خنده خیز کند. و درمیان مجالس بازی مقصودگاهی بازیهای کوچك با صوت و آهنگ سازي کنند تا تفننی در بازی شده باشد. مجلس ایشان همیشه ببازی مسخره و تقلید مضحك عظیم می‌انجامد و مقلدین حتماً و کودنان اهل مجلس را مسخره می‌سازند. در آخر مجلس همیشه بازی بهمراه موسیقی است که از جانب معلم مکتب آن بلده ساخته میشود. بازی شش ساعت تمام طول میکشد و عادت ایشان این است که این بازیها را در وقت تابستان بر روی چمنزارها در تاب آفتاب بجا میآورند و بازیگران نسخهای بازی را در وقت زمستان زیر چاق و حاضر

۱۳۰. روزنامهٔ اختر، شماره ۴۴، سال ۱۳۰۳هـ-ق، استانبول، ص ۳۵۲.

می‌کنند.

در بلاد فرانسه اولاً با امور دینی و آداب حکمی بازی میکردند در آخر بلعب صرف منقلب شد و از آن (کومدی) درآمد. وقتی که پادشاه بشهر با موکب عظیم می‌آمد بازیهای مختصر برای او درمیاوردند. و در شهر پاریس چند دفعه در طرق عام و سالك وقتی که پادشاه یا حرم او میگذشت تماشاخانها برپا میکردند.

در ممالك فرنگستان مدتی مدید راه تسلی می‌جستند و نمی‌یافتند مگر با زحمت بسیار تا اینکه امر تماشاخانه شیوع یافت و بمطلوب خود واصل گردیدند. پادشاهان ارباب مجون و مسخرکان و هزال پیشه‌گان میآوردند تا ایشان را از رنج و ملال آسوده گردانند و بنشاط و طرب ایشان بیفزایند. اگر ارباب مجون از اصحاب الباب و عقلا می‌بودند تسلی ملك و انشراح ارباب دیوان سخت بجای میآمد و باندك خطی هم اکتفا می‌نمودند. هم در آن زمان مسخرکان حاضر جواب و مضحك نشو و نما کردند و بسرعت جواب و تیزی ذهن و مضحکهای حکمت‌آمیز شهرت یافتند. این عادت از دولت فرانسه بسایر دول گذشت.

در ممالك روس در زمان سلطنت پتربزرگ استخدام و استعمال ارباب مجون در دیوان شایع و متعارف بود. پتر را عادت اینکه چون بیکی از بزرگان خشم میگرفت او را با دخال در زمرهٔ اصحاب مسخره در دیوان قصاص می‌نمود. چون وی در این حلقه در میآمد ناچار بودکه از هنرهای ایشان بیاموزد و از جملهٔ ایشان گردد و اهل دیوان را بخنداند. از جمله مسخرگیهای دیوان پادشاه مسقو یکی هم این بود که پادشاه امراء دولت را با سایر مردان و زنان که کوتاهی قامت ایشان خارق از عادت بود جمع مینمود و مردی را از میان ایشان برمیگزید با زنی کوتاه بمانند خود تزویج و عروسی بصورت مسخرگی می‌نمود و حاضرین از اهل دیوان و سایر اهل شهر از آن محفوظ و متلذذ میگردیدند.

بازی تماشاخانه از بلاد فرنگستان باقصای بلاد شرق منتشر گردید و تا جزیره ژاوه و چین و ژاپونیا رفت. در چین و ژاپونیا تماشاخانها مانند تماشاخانهای فرنگستان است وقایع عظیمه و نکات غریبه در آنجا بازی میشود و رقصهای مطرب در آنجا می‌کنند.

اهل ژاوه را بغیر از بازی تماشاخانه بازی دیگری است و آن خروس بازی است چنانچه خروسها را با پنجهای پولادین که بر پایها تعبیه نموده‌اند با هم بجنگ می‌اندازند. چنانکه وقتی در بلاد انگلیز هم متعارف بود. اهل ژاوه را باین بازی می‌پردازند که گویا سودی عظیم میبرند. چون اهل این بلاد بالطبع ملایم و سرد مذاجند از دیدار جنگ خروس به‌هیجان و جوش میآیندو نشاطی از این معارکه بر طبیعت ایشان طاری میشود و جنگ خروس از برای تسلیت عامه از تماشای بزرگ است. اما تماشائی که از برای حظ نفس پادشاهان است از جنگ خروس خونین‌تر و سخت‌تر است. چنانچه در میدان گاومیش را با پلنگ بجنگ می‌اندازند. و گاهی گناهکاران را ناچار میسازند تا در میدان با پلنگ بجنگند. شاید که مستحق قصاص پردل باشد و با وی خنجری باشد و پلنگ را پس از عذاب آن با چنگ و چنگال بکشد و از آن خلاص یابد. ونیز شاید که پادشاه سنگدل باشد و باین عذابها اکتفا نکرده بعداز غلبه

بدان حیوان با حیوانی دیگر او را بجنگ اندازد.
در بلاد هند گروهی هستند بسیار مسخره و بیشرم که در روستاها می‌گردند و بازیها در میآورند اما بازیهای ایشان پر از بیشرمیها و پر از اعمال خارج از ادب و حیاست. نسخه بازیهای زنان را در بازی ایشان پریشان می‌خوانند و تقلید زنان را آنان بجای میآورند. بازی ایشان شب در وسط ده در روشنائی مشعل کرده میشود و درین بازیها تنها مردان حاضر می‌شوند. این بازی در نزد ایشان بسیار انبساط‌انگیز است و خرج آن از کیسهٔ اهل ده است.(۱۳۱)

□

مقاله فوق فصل پنجم از کتاب **غرائب عوائد ملل**(۱۳۲) ترجمه و نگارش میرزا حبیب اصفهانی است که مأخذ آن، کتاب **غرائب احوال ملل** نوشتهٔ «رفاعه بك مصری» بوده است. این کتاب همانطور که قبلاً اشاره کردیم ابتدا در روزنامه اختر و سپس بطور مستقل در سال ۱۳۰۳ هـ.ق در مطبعهٔ سربی استانبول به‌چاپ رسیده است. فریدون آدمیت می‌نویسد: «موضوع این رساله در «چگونگی رسوم و آداب سایر عباد» و آئین و قواعد دیگر ملل است؛ در واقع راجع به رشتهٔ مردم شناسی است.»(۱۳۳). همینطور مقاله کتاب فوق، اولین گزارش نمایشی در تاریخ نمایش ایران به‌شمار می‌رود و از آنجا که با چاپ در روزنامهٔ بطورگسترده‌ای در اختیار اهل سواد قرار می‌گیرد، می‌بایست بازتاب وسیعی نیزداشته باشد. چرا که گزارشهای نمایشی پیشین که اغلب در سفرنامه‌ها و شرح احوالات ثبت شده بودند، انتشار بسیار محدود داشتند و امکان دسترسی به‌آنها برای همه میسر نبود.

اما در مورد خود مقاله که در واقع نخستین مقاله تاریخ نمایش در جهان است که در زبان فارسی به نگارش درآمده، نکات قابل بحث فراوانی وجود دارد.

با طرح این مقاله، اولاً میرزا حبیب اصفهانی سعی دارد چشم‌اندازی کلی از وضعیت تماشا و تماشاخانه را در سرتاسر جهان و در ادوار تاریخی مختلف برای خوانندگان فارسی زبان مجسم کند. در این باب، از نمایش در سویس، اسپانیا، روم، فرانسه، اطریش، روسیه، چین، ژاپن، هند و غیره می‌نویسد. اما گفتارهایش راجع به‌این ممالک متفاوت

۱۳۱. روزنامهٔ اختر، شماره ۴۵، ۱۳۰۳هـ.ق، استانبول، ص ۳۶۰.
۱۳۲. **غرائب و عوائد ملل** در سال ۱۳۰۳ خورشیدی هم در تهران بچاپ میرسد.
۱۳۳. آدمیت، فریدون: **ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایران**، پیام، ۱۳۵۵، ص ۸۳.

است. چنانکه وضعیت نمایشی در زمان روم باستان را بخوبی شرح می‌دهد، اما از نمایش هند فقط به بازیهای نمایشی سنتی آن اکتفا می‌کند که در آن مقطع همین اشاره هم چندان نیازی به‌بازگوئی نداشته است.

ثانیاً، مهمترین نکتهٔ گنجانیده شده در این مقاله، تأکیدی است که میرزا حبیب به ارتباط «دین» و «نمایش» دارد. و الحق تأکید بسیار بجائی نیز هست. زیرا که در جامعهٔ سنتی ایران که مذهب همواره از عوامل تعیین‌کنندهٔ پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی بوده است، تعیین تکلیف مذهب با هنر نمایش در الویت قرار می‌گیرد. به‌این دلیل تا زمانی که افکار مردم و پندارهای مذهبی حاکم بر جامعه، هنر نمایش را به‌عنوان پدیده‌ای «غیراهلی و غیراخلاقی» بشناسند، کوشش برای اشاعه و ترویج آن به‌جائی نخواهد رسید. بنابراین میرزا حبیب با شناخت و درک این ضرورت تاریخی، در مقاله خود تأکید را بر روی همین موضوع قرار داده است. او به حق سعی دارد ثابت کند که نمایش از درون مراسم مذهبی پدید آمده و خود به‌گونه‌ای «نیایش» به‌شمار می‌رود. چنانکه می‌نویسد: «در بلاد اسپانیا... نزهت را با عبادت منافی نمیدانند.»، و یا درجائی دیگر ذکر می‌کند: «... در تماشاخانه گاهگاه بازیهای دینی میکنند و اشعار و ادعیه و مناجاتهای دینی و مذهبی میخوانند و شبیه ملائکه و حواریون در می‌آورند...». و بالاخره در تعریفی مؤجز و مفید، حاصل تلاشهایش را به‌صورت جمله‌ای کوتاه می‌آورد:«بازی تماشاخانه از عبادت درآمد». با این تعاریف است که میرزا حبیب اصفهانی راه اعتراض را بر قشریونی که مخالف هنر نمایش فرنگستان و حتا شبیه سازی خودمان بودند، سد می‌کند. میرزا حبیب با شناخت شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه ایران، نمایش را تا حد «عبادت» بها داده و ستایش کرده است.

ثالثاً، بطور مفصل از نمایشهای قرون وسطی و **تعزیه‌های مسیحی**(۱۳۴) می‌نویسد و از نمایشهایی که در تصلیب حضرت عیسای مسیح در کلیساها میداده‌اند، یاد می‌کند این نیز به‌نوعی در ارتباط با همان مسئلهٔ ذکر شده، یعنی ارتباط دادن نمایش با دین به‌شمار می‌رود. از کومدی و تقلید مضحک هم حرف می‌زند، اما مشخص نمی‌کند منظور کدام نوع از انواع کمدی بلاد فرنگستان بوده است.

رابعاً، در توضیحاتی که از تماشاخانه‌های ژاپن و چین می‌دهد، گویا به‌تفاوت‌های فاحشی که بین نمایش چین و ژاپون با نمایش فرنگستان وجود داشته، پی نبرده است. چرا که می‌دانیم تماشاخانه‌های چین و ژاپون چه در سبک معماری، و چه در نوع نمایشهایی که بر صحنه داشته‌اند، با آنچه که در بلاد فرنگستان باب بوده، اختلاف فراوانی داشته است.

از اینها گذشته، آوردن بازیهای نمایشی سنتی چون خروس بازی و آنچه که در قسمت مربوط به‌هندوستان توضیح داده، بی‌شک از پاره‌های اضافی مقالهٔ او هستند که نه

---

134. Passion Plays.

تنها کمکی به انگیزه و خواست میرزا حبیب نکرده، بلکه مضراتی نیز از لحاظ هضم این مسائل در جامعهٔ سنتی ایران داشته است. اما در جمع‌بندی این نتیجه را می‌گیریم که مقالهٔ میرزا حبیب اصفهانی در «بازی تماشا و تماشاخانه» و چاپ آن در روزنامه اختر، از جمله حوادث مهم ادبی ـ نمایشی بوده که بی شك کمك شایانی به اشاعهٔ این هنر نو در آن دوره کرده است.

۹. روزنامهٔ قانون

از اوائل قرن چهاردهم هجری، سبك نگارشی در ایران باب گردید که اغلب برای روزنامه‌نویسی و حتا برای کتاب نویسی هم به‌کار گرفته می‌شد. این سبك نو، «مکالمه‌نویسی» بود که به‌شیوهٔ سؤال و جواب نوشته می‌گردید. این شیوهٔ سؤال و جواب که بلافاصله «مکالمه نویسی تیارتر» را در ذهن یادآوری می‌کند، حتا در بسیاری از موارد به عنوان خود «تیارتر نویسی»شناخته شده و گویا طرفداران بسیاری نیز در بین اهل سواد و قلم هم پیدا کرده بود.

همانطور که قبلاً ذکر کردیم، از جمله کتابهای مهمی که به‌این شیوه، نگارش یافتند و محبوبیت هم کسب کردند، **کتاب احمد**، نوشته میرزا عبدالرحیم طالبوف تبریزی بود که راجع به‌آن قبلاً بحث کردیم. اما دربین روزنامه‌ها، نخستین بار این شیوهٔ «تیارتر نویسی» را میرزا ملکم خان در روزنامه **قانون** باب کرد. ملك‌الشعرا بهار در **سبك شناسی** مینویسد: «ملکم سبك خاصی در نثر پیش گرفت که میتوان مکتب ملکم نامید، به شیوهٔ سؤال و جواب و بطرز تیاتر رساله‌هائی مینوشت و قصدش اصلاح و ایجاد قانون بود.»[۱۳۵].

با مرور روزنامه‌های قانون، پی می‌بریم که این شیوهٔ مکالمه نویسی، از دایرهٔ صرف سؤال و جواب گذشته و در بسیاری موارد، صحنه‌ایست که شخصیت‌هائی چند با تضادهائی در اندیشه و اخلاق گرد هم آمده‌اند و به «مجادله و محاکاة» می‌پردازند. دراین صحنه‌ها، عوامل مقدماتی دراماتیك لازم برای شکل‌گیری یك «نمایشنامه» وجود دارد، یعنی طرح، شخصیت‌پردازی و کشمکش برای «حادثه» فراهم شده است. اما تنها نکتهٔ غیرنمایشی که دراین صحنه‌ها وجود دارد، آن است که شخصیت‌ها به گونه‌ای غیرفعال و ساکن عمل می‌کنند و حضور زندهٔ آنان مورد تردید قرار می‌گیرد.

در بعضی از صحنه‌های شبه نمایشی روزنامهٔ قانون، میرزا ملکم خان حتا دستورات صحنه را نیز داده است. فی‌المثل می‌نویسد: «در اینجا مجلس دو دقیقه ساکت ماند. در

---

۱۳۵. سبك‌شناسی، جلد سوم، ص ۳۷۴.

آخر سرتیپ سواره که کلام و اطوارش خیلی ساده‌تر از سایرین بود به یك صدای قوی گفت...»[۱۳۶]. و یا در «مجلس همایون» می‌خوانیم: «وقتی باشارهٔ همایون همه برخاستـ[یم] آقای قایم مقام که تا آنوقت هیچ نگفته بود چند قدمی پیش رفت و روبروی ذات اقدس شاهنشاهی با الفاظ شمرده و بیك حالت متأثر اینطور عرض کرد.»[۱۳۷].

از آنجا که میرزا ملکم خان شخصیت‌های «مجلس‌های نمایشی» کوتاه خود را از اعضای دربار ملوکانه انتخاب کرده و با آداب و خلق و خوی آنها آشنائی کاملی داشته، در ترسیم شخصیت‌ها و زبان آنها موفق بوده است. از این گذشته، وی برای «مجلس‌های نمایشی» خود، عنوان هم انتخاب کرده است. مثل «مجلس همایون»، «صدارت»، «حضور همایون» و چندین عنوان دیگر که مجلس‌های نمایشی میرزاملکم خان را هویت اسمی هم بخشیده‌اند.

این گفتگوهای نمایشی سهم بسزائی در آشنائی و ترغیب اهل قلم به‌طرف «تیارتر نویسی» داشته و بعید هم بنظر نمی‌رسد که بسیاری از نمایشنامه نویسانی که اکنون آنها را بدین نام می‌شناسیم، از طریق همین «گفتگو نویسی نمایشی ساده اولیه» پا به‌عرصه هنر نمایشنامه نویسی نگذاشته باشند. از این گذشته، بطور حتم کنجکاوی بسیاری از خوانندگان روزنامه از جهت برخورد با این گونه نوشتار برانگیخته، و باعث شده است که بسیاری از آنان در پی شناسائی هنر نمایشنامه نویسی به‌شیوهٔ فرنگستان برآیند.

در مورد نویسندهٔ این «گفتگوهای نمایشی» یعنی پرنس میرزا ملکم خان باید گفت که چهرهٔ اسرارآمیز و چند گانه‌اش در پس هاله‌ای قرار دارد که شرح آن از حدود و حوصله این مقال خارج است و در این زمینه، کتابهای مفیدی از جمله **فکر آزادی ومقدمهٔ نهضت مشروطیت** نوشتهٔ فریدون آدمیت و **دربارهٔ رفتار اجتماعی ملکم** نوشتهٔ هما ناطق، **رسائل و مکاتبات** نوشته خود ملکم خان و دهها کتاب و رساله دیگر وجود دارد که می‌توان به‌آنها مراجعه کرد. اما در اینجا مختصر شرحی راجع به‌او می‌دهیم.

«میرزا ملکم جلفائی اصفهانی»، پسر میرزا یعقوب ارمنی بود که در سال ۱۲۴۹ هـ.ق به دنیا آمده وگویادر ایام جوانی به دین اسلام گرویده است. زبانهای روسی و فرانسه را می‌دانسته و در سفارت روس به‌عنوان مترجم مشغول به‌کار بوده است. با گشایش دارالفنون، سمت مترجمی معلمان اطریشی را بعهده می‌گیرد و همینطور مدتها مشاوری صدراعظم، میرزا آقاخان نوری را نیز بعهده داشته است. زندگانی‌اش با حوادث بی‌شماری آمیخته و سالهای زیادی را در استانبول و لندن بسر برده است. عضو محفل «فراموشخانه» بوده و به‌خبر روزنامه قانون که شماره اول آن در «نمرهٔ رجب سال ۱۳۰۷

---

۱۳۶. روزنامهٔ قانون، لندن، شماره ۲۹، ص ۴.

۱۳۷. روزنامهٔ قانون، شماره ۳۹، ص ۴.

هـ.ق» منتشر گردیده، قطعاتی از کتاب معروف «استوارت میل»[۱۳۸] را به‌نام **در آزادی** به فارسی ترجمه کرده است. رسالات فراوانی از جمله **اصول آدمیت**، **ندای عدالت**، **اصول ترقی**، **کتابچه غیبی یا دفتر تنظیمات**، **کتابچهٔ پلتیک** و دهها رسالهٔ دیگر تحریر و انتشار داده است که اضافه بر این‌ها باید از مکاتبات رسمی و غیررسمی وی نیزنام برد. میرزا ملکم خان برای چندین دهه، به‌اشتباه به‌عنوان نخستین نمایشنامه نویس ایران نیز به شمار می‌رفت و آثاری را که اکنون معلوم شده که متعلق به«میرزا آقا تبریزی» بوده را به‌وی نسبت می‌دادند.

اگر از زد و بندها و ماجراجوییهای سیاسی وی بگذریم و نخواهیم راجع به‌زندگانی سیاسی او و صداقت و درستی‌اش در رابطه با سرنوشت و حیات ملت، قضاوت کنیم، باید صادقانه اعتراف کرد‌که بسیاری از نوشته‌هایش،از جمله مقالات روزنامه قانون در بیداری ایرانیان و به غلیان آوردن افکار دوران اختناق و بیخبری، سهم بسزائی داشته است: «چهل و دو شماره روزنامهٔ قانون و رسائل اجتماعی و سیاسی پر مغز ملکم،که گاهی بی‌امضا و گاهی با امضای او چاپ می‌شد، اگرچه از اغلاط و اشتباهات لغوی و عیب جمله سازی عاری نیست، اما به واسطهٔ سادگی و نزدیکی به زبان تکلم و محاورهٔ عمومی، به‌طور قطع، هم در بیداری مردم مؤثر بوده و هم درمیان ارباب مطبوعات صدر مشروطیت مقبول افتاده و مدتها سرمشق آزادیخواهان و نویسندگان ایران بوده است.»[۱۳۹]

انشای میرزا ملکم خان برخلاف انشای بسیاری از رجال آن عصر، از «عبارتپردازیها و مغلق نویسیهای دولتی» دور بوده و شیوهٔ نگارشش «در عین سادگی و روانی از فصاحت و بلاغت» برخوردار بوده است. همین سبك نگارش ومحتوای انتقادی از حکومت استبدادی و لزوم برقراری قانون از جمله اسباب‌هائی شدند که «روزنامه قانون را همچون ورق زر می‌بردند و در بسته‌های سیاسی سفارتخانه‌ها رفت و آمد می‌کرد و تا شهرهای قفقاز می‌رفت...»[۱۴۰]. اینك مجلسی از «گفتگوی نمایشی» میرزا ملکم خان را از روزنامهٔ قانون نمرهٔ بیست و نهم نقل می‌کنیم:

□

138. S. Mill.

۱۳۹. از صبا تا نیما، جلد اول، ص ۳۲۰.
۱۴۰. ناطق، هما، روزنامهٔ قانون، امیرکبیر، ۱۳۵۵، ص ۱۷.

[... نوزده نفر بودیم. مجلس طول کشید. حضرات... حرفهای بی‌پرده زیاد زدند. صورت مجلس اینست که بطریق سؤال و جواب مختصراً عرض میشود.]

آقای صاحب کمال - آخر ایندولتِ بدبخت چه کرده است که شما اینقدر شکایت میکنید.

ملك‌التجار - دیگر چه بکند. چه خرابی چه بلا چه رسوائی است که بر سر ما جمع نمرده باشد. در کره زمین یك خرابه نشان بدهید که اهل آن فقیرتر و مفلوك‌ترو ذلیل‌تر از ما باشند.

آقای صاحب کمال - اگر مردم فقیر شده‌اند از بیکارگی خودشان است. چرا مثل سایر طوایف کار نمیکنند.

ملك‌التجار - از برای این خلق بدبخت چه مجال کار باقی گذاشته‌اند. بعد از آنکه یك دولت قول و فرامین و مناصب و القاب و جمیع اعتباراتِ مملکت را بقدری که بتواند دستی و به تدبیر کثیف بکند بعد از آنکه، به صد قسم سفاهت حتی به تغلب سکه حتی به‌دزدیهای آشکار اساس زراعت و تجارت و قواعد کلِ معاملات را زیر و زبر نماید دیگر در آن ملك کدام ریشهٔ آبادی باقی میماند.

صاحب کمال - آبادی مملکت بسته به‌امنیت است و مسلماً ایران در هیچ عهد مثل این اوقات امن نبوده.

آقای مستوفی - عجب فرمایشی میفرمائید. ناامنی بزرگ ایران امروز از خود دولت است. دولت میگوید هیچ حرف نزنید هیچ حق نخواهید. هیچ حرکت نکنید تا من هر طور که میخواهم مال و عیال و حقوق شما را بچاپم. آن امنیتی که از برای رؤسای غارت لازم است بلی آن امنیت را مسلماً بهتر از هر عهد فراهم آورده‌اند.

صاحب کمال - کل دنیا تصدیق دارد که بنای این سلطنت بر ترقی و بر تربیت مردم است.

شاهزاده - کدام تربیت. شما در این ملك یك صاحب منصب یك ملا یك شاهزاده یك رعیت یك شخص معقول نشان بدهید که از یمن تربیت ایندولت مورد هزار قسم اذیت و آخرالامر بکلی تمام نشده باشد.

امیرتومان - این دولت محققاً طالب ترقی بوده است اما چه ترقی. ترقی رذالت. ترقی خرابی. ترقی سفاهت. به‌بینید چه نوع اراذل را بر چه نوع اشخاص سوار کرده است. کل ایران را کفش لیس فراشهای خلوت ساخته است. دیگر از برای ایران چه ترقی بهتر از این.

حکیم‌باشی - این دولت با همهٔ معایب خود یك آرزوئی دارد که علو آنرا به هیچ طور نمی‌توان منکر شد. آرزویش اینست که خلق این ملك را بحدی فقیر و ذلیل و بیحس بکند که در مقابل هیچ نوع تعدی احدی قوهٔ دم زدن نداشته باشد. و انصافاً در حصول این آرزووهنر خود را به منتهای کمال رسانده چنانکه امروز در

هیچ جزیرهٔ وحشی بی‌غیرت‌تر و بی‌عارتر از ما هیچ گروهی نخواهید یافت. این تعدیات و این ننگها که برخلق این ملك بار کرده‌اند هیچ غلام سیاه هیچ یابوی ترکمن نمی‌تواند متحمل بشود و ما همه را بی‌صدا میکشیم و بشهادت روزنامهٔ دولتی شب و روز دعا میکنیم بداوم چنین سعادت حال ما.

صاحب کمال ـ این حرفها هیچ معنی ندارد. این شاه شاه ماست و اطاعت او بر ما واجب.

آخوند مدرس ـ نفهمیدم این وجوب را از کدام اصول استکشاف میفرمائید. این شاه نه امام است نه خلیفه. این یك دستگاهیست که بزورِ محض آمده جمیع حقوق ما را ضبط جمیع قوانین شریعت خدا را منسوخ و ملت ایران را در کل روی زمین بدتر از هر گروه یهودی ذلیل و متفرق ساخته است. اطاعت چنان دستگاه را بر کدام حیوان می‌توان واجب ساخت.

جناب شریعتمدار ـ ولاتطیعوا امرالمسرفین الذین یفسدون فی‌الارض و لایصلحون.

صاحب کمال ـ حفظ این دستگاه بر ما واجب است زیرا که اگر این دستگاه نباشد دولِ خارجه میایند ملك ما را میگیرند.

سفیر ـ این هم یکی از آن چرندهاست که لاشخورهای دیوان محض پوشاندن ننگ اطوار خود به‌دهن بعضی احمقها انداخته بودند. اما حالا دیگر هر بچه مکتبی میداند که این دستگاه هنرمند جمیع دروازه‌های ایران را شکسته هیزم کباب کامرانی خود ساخته است. کدام جنرال خارجی است که نتواند این پوسیده بساط رذالت را در دو روز برچیند.

صاحب کمال ـ این حرفهای شما بعینه مثل حرفهای قانون است. و من هنوز نفهمیده‌ام که امثال جنابان شما اصحابِ فهم چرا بایدحرفهای یك بیدینی را از برای ما درس دولتخواهی قرار بدهید.

حضرت شریعتمدار ـ ومثل جناب شما مؤمنِ معقول چرا باید در حق اشخاص غائب مرتکب چنان سوٴظن بشود. یا ایهاالذین امنوا اجتنبوا کثیراً من الظن ان بعض‌الظن اثم.

سفیر ـ اگر مدعیان ما از شخصیت صاحب قانون یك ذره اطلاع میداشتند از چنان اسناد نالایق تا ابد شرمسار میشدند. ما صاحب قانون را وجود پاك و صدای قانون را صدای آدمیت میدانیم ولیکن هزار بار اعلام کرده‌ایم که ما در این اردوی حزب‌الله مجاهدِ حق هستیم نه مرید شخص. گویندهٔ قانون صاحب هر مقامی که باشد آمد چند فقره مطلب گفت و رفت. حالا وقت کار ماست نه وقت ایراد بر اشخاص غایب.

صاحب کمال ـ چه طور رفت. اگر رفت پس این قوانین که در هر گوشه از جیب و بغل مردم بیرون میاید اینها را که می‌نویسد.

آقای مستوفی ـ اینها را ما بندگان شما. ما غلامانِ ذلیل شما. ما بیچارگان ایران که از دست این آقایان دولت پرورِ شما نمیدانیم به کدام جهنم فرار بکنیم ما می‌نویسیم ما.

صاحب کمال - پس تا بحال این هنر شما کجا بود. چرا پیش از اینها نمی‌نوشتید.
آقای مستوفی - نمی‌نوشتیم زیرا که از طفولیت بما یاد داده بودند که امور دولت دخلی بما ندارد و آنچه این الدنگهای خلعت پوش میکنند عین مصلحت ماست. ما هم مثل اولاغهای کور باور میکردیم و در زیر بار این اوباشِ ناخدا میمردیم و میکشیدیم تا اینکه یك دفعه قانون آمد و فریاد کرد که - ای بدبختها شما هم آدم هستید برخیزید و این ملك که مال شما و خانۀ شماست موافق حق شما و موافق حکم خدا نظم بدهید. ما اهل ایران هم از این ندای غیبی بیدار شدیم و حالا میخواهیم این خانۀ موروثی خود را نظم بدهیم و ما هم در دنیا حق زندگی داشته باشیم.
صاحب کمال - شما این وضع قدیم ما را چه ط‌ور می‌توانید تغییر بدهید.
سفیر - همان طور که چهل ملتِ دیگر در چهل ملكِ دیگر تغییر داده‌اند.
صاحب کمال - ما ملت مسلمان چه نسبتی بملل کفار داریم.
شاهزاده - از این قرار شما میخواهید اسلام را سند ذلت قرار بدهید. اگر دیگران با کفر خود توانسته‌اند آنهمه تنظیمات و شوکت را تحصیل بکنند ما با اسلام خود چرا باید نتوانیم ملك خود را اقلاً از زیر این بلاهای غیرطبیعی خلاص نمائیم.
صاحب کمال - نمی‌توانید بعلت اینکه مدعیهای شما زیاد هستند.
ملك‌التجار - ما مظلومین ایران زیادتر هستیم.
صاحب کمال - مدعیهای شما کارشان ترتیب دارد.
ملك‌التجار - ما هم کار خود را ترتیب داده‌ایم.
صاحب کمال - آنها سرتیپ و سرهنگ و فوج دارند.
ملك‌التجار - ما هم امین و هادی و ولی و جامع داریم.
صاحب کمال - کارهای بزرگ رئیس لازم داردو شما رئیس ندارید.
جکیم‌باشی - از کجا فهمیدید که ما رئیس نداریم. تا بحال بنا به‌یك مصلحت اسم رئیسَ خود را اعلام نمیکردیم اما عنقریب خواهید دید آن وجود مقدس که در باطن قبله و پناه اتفاق ما بوده عالم را به‌آفتاب ریاستِ خود منور خوا هد ساخت.
صاحب کمال - آن شخص غائب که شما صاحبِ چنان مقام جلیل قرار میدهید کیست.
جکیم‌باشی - همان است که باید باشد.
صاحب کمال - چرا درست تصریح نمیفرمائید.
حکیم‌باشی - رئیس جماعت ما آن حضرت است که انوار هدایتش قلب ملت را مملو امید ساخته و اسم مبارکش آقا میرزاحسن شیرازی است.
صاحب کمال - فضیلت آن وجودِ مبارك مسلم. اما با همۀ فضل دنیا او یك نفر تنها چه می‌تواند بکند.
حکیم‌باشی - با اتفاق علما چرا باید تنها باشد.
صاحب کمال - اگر علمای ما معنی اتفاق را میفهمیدند همۀ کارها البته درست میشد.

اما کو آن قدرتی که بتواند به‌ملاهای ما معنی اتفاق را حالی نماید.
حکیم‌باشی - چه قدرتی حاضرتر از این چماق سفاهت که در دست اولیای دولت ماست. این اولیای ملت‌پرور ملاهای ما را هم بدتر از هر صنف اینقدر تعاقب کردند و اینقدر از زندگی بیزار ساختند که حالا آنها هم بهتر از هر حکیم فهمیده‌اند که خارج از اتفاق راه نجات نیست.
صاحب کمال - از آن قسم فهم بی‌عمل چه حاصل.
حکیم‌باشی - معلوم میشود از عمل جوامع ما اطلاع ندارید. الان در این ملك هیچ صاحب فهمی نیست که در این جوامع ظاهراً و باطناً مجاهد اتحاد ملت نباشد. کل این جوامع با هم مربوط و مثل وجود واحد تابع حضرت امجد حجت‌الاسلام آقا میرزاحسن هستند. اگر امروز از آن مسند مقدس حکم صادرشود که به‌این دستگاه ظلم نباید اطاعت کرد و نباید مالیات داد یقین بدانید که در کل ایران هیچ مسلمانی نخواهد بود که از چنان حکم تمرد نماید.
صاحب کمال - شاید مسلمانان دیندار تمرد نکنند اما این اهل نظام و این گرسنه‌های مواجب‌پرست که دور دیوان را گرفته‌اند نمیدانم چه خواهند گفت.
امیرتومان - ما اهل نظام واقعاً ترکمن نیستیم که آمده باشیم این خلق را اسیر بکنیم. ما همه اولاد و برادر و اعضای این ملت هستیم. تا بحال رئیس شرعی ما پیدا نبود و نفهمیدیم چه باید کرد. اما حالا که علما پیش افتاده‌اند و تکلیف آدمیتِ ما مثل آفتاب روشن شده کدام صاحبمنصب است که در چنین اتفاق ملی اطاعت چنان رئیس روحانی را برخود واجب نداند.
خان شیخی - ما اهل دربخانه کی قسم خورده‌ایم که تا ابد باید احمق بمانیم. بکدام دین راست میآید که ما مسلمان باشیم و بگذاریم یك دسته غارتگر رذل بیایند و برخلاف جمیع احکام الهی ما را اینطور عبد و حیوان خود بسازند. ما پیرو هر مذهبی که باشیم بر ما واجب است که پیر و جوان رعیت و نوکر زن و مرد بر دوران حضرت که امروز حجت اسلام و مرجع مسلیمن است جمع بشویم و این ملت مظلوم را به‌قدرت این اتفاق از این جهنم اسارت خلاص نمائیم.
صاحب کمال - خیابان آدمیان. پس یك دفعه بگوئید میخواهید یك مجتهدی را شاه ایران بکنید.
سفیر - رئیس روحانی ملت باید خیلی بالاتر از هر شاه باشد. وزرای فرنگستان با اینکه اغلب مخالف دین عیسوی هستند باز باقتضای مصلحتِ دینوی از برای رؤسای دین ملك خود شئوناتی که بالاتر از آن نباشد فراهم آورده‌اند. پیش پاپ سفرای بزرگ میفرستند و سفرای پاپ بر سفرای جمیع دول بزرگ مقدم هستند. چرا باید رئیس روحانی صد و بیست کرور شیعه در گوشهٔ یك ده خارجی متزلزل و پنهان بماند. چرا باید امام شرعی امت خدا فایق بر جمیع امرای عرفی نباشد.
صاحب کمال - پس سلطنت ما کجا خواهدماند.
سفیر - اولاً این قسم سلطنتِ جبری نقطه مقابل اسلام است. ثانیاً در این عهد که سلاطین کل روی زمین تابع صد قسم قوانین علمی شده‌اند چرا باید در این

ملكِ اسلام حکمران ما اقلاً تابع احکام خدا نباشد.

صاحب کمال ـ اداره دولت را چه طور می‌توان محکوم قوانین شرع ساخت.

آخوند مدرس ـ این مسئله را از دین خود و از خدای خود بپرسید. موافق دین ما کل معارف عالم در قرآن مجید جمع است.اگر مسلمان هستید باید لامحاله محکوم علم علمای اسلام باشید. اگر کافر هستید باید اقلاً نظام خارجه را قبول نمائید و اگرنه شرع خدا نه نظام فرنگی قبول دارید پس بروید در همین ذلتهای حیوانی پای فراشهای خلوت را ببوسید که بشما علم دین و فنون دولتداری یاد بدهند.

صاحب کمال ـ فرض میکنیم که ما هم به‌قول شما آدم شدیم و عوض این فراشهای خلوت آقا میرزاحسن را مرجع امید خود قرار دادیم اگر فردا پای این حجتِ شما ازمیان برود چه خواهد شد.

مدرس ـ از برای آن حقیقت ابدی که ما اسلام میگوئیم هیچ فرقی نخواهد کرد. فضلای ملت جمع میشوند و موافق يك قانون شرعی از میان اولیای اسلام اعلم وافضل واعدل را رئیس قرار میدهند. صورت تغییر میبابد روح مطلب مقرر میماند.

صاحب کمال ـ خیلی خوب این قانون شما را هم قبول کردیم. نتیجهٔ عمل چه خواهد بود.

حکیم‌باشی ـ نتیجهٔ عمل همان خواهد بود که صد بار اعلام کرده‌ایم. بقدرت این اتفاق و بواسطهٔ تشکیل مجلسِ علما حدود حکومت و حقوق رعیت موافق شریعت خدا معین خواهد شد. مال و جان و مناصب و اعتبار وناموس مسلمانان محفوظ خواهد ماند و عوض اینکه مثل امروز ذلیل هر ناکس و طعمهٔ هر جانور باشیم صاحب يك دولت مشروعه خواهیم شد و آنوقت در تحت عدالت شرعِ مقدس ملت زنده. ملكِ آباد. خد راضی و روح اسلام شاد خواهد بود.

خانِ شیخی ـ حقیقةً عقل متحیر است که با چنان منظوراتِ خیر چه طور شده که بعضی از اهل دربخانه تا بحال از این اتفاق بری مانده‌اند.

آخوند مدرس ـ اسم لاشخورهای دیوان را چرا بمیان میآورید. آنها کرمهای قاذورات جماعت هستند که در هر عهدِ نکبت بر دور دیوان جمع میشوند. این لاشخورهای متعفن و آن حیوانات دیگر که در زیر لگدِ ظلم هر روز هزار جان میکنند و باز میگویند بما چه اینها ننگ جنس ایران و بدترین آلت ظلم دنیا هستند. خون همهٔ مظلومین این ملت بر گردن این حشراتِ مکروه است که به‌يك لفظ به من چه خودشان را و عیالشان را و ملکشان را طعمهٔ جانورانِ اطراف میسازند.

حضرت شریعت‌مدار ـ اولائك الذین لعنهم الله فاصمهم و اعمی ابصارهم.

[در اینجا مجلس دو دقیقه ساکت ماند. در آخر سرتیپِ سواره که کلام و اطوارش خیلی ساده‌تر از سایرین بود به يك صدای قوی گفت .]

سرتیپ سواره ـ جناب شریعتمدار. ما خرابیها و رذالتهای این دیوان سفیه را خوب فهمیده‌ایم. حالا به‌ما صاف و صریح بفرمائید چه باید بکنیم.

حضرت شریعتمدار ـ در این ایام مصیبت تکلیف آدم واضح است. هرکس از خدا می‌ترسد هرکس طالب سعادت دنیا و آخرت است هر کس بقدر ذرهٔ شعور دارد باید از یك طرف به هر تدبیر در دفع این دستگاه ظلم بکوشد و از طرف دیگر در این سلسلهٔ اتحادِ مسلمین به‌هدایت علمای اسلام با تمام مردانگی خود ممد استقرار دولت حقه بشود. سعید دنیا و آخرت است آنکه وجود خود را در راه خدا وقف حصول چنان مقصود مقدس بسازد. مردود هر دو عالم و ملعون خداست آن جانوری که از این طریقت مستقیم تخلف نماید. هذا بلاغ للناس و لینذروا به ولیعلموا انما هواله واحد و لیذکراولوالالباب.

□

سیر گزارشهای ایرانیان از نمایش فرنگستان را بدینجا خاتمه می‌دهیم و به بررسی نخستین تجارب عملی در زمینه نمایشنامه نویسی به‌شیوهٔ اروپائی می‌پردازیم. تجاربی که در شرایط نامساعد فرهنگی آغاز شده و نتیجتاً نمی‌توانسته عملکردهای قطعی وتأثیرات بنیادی در ریشه دار کردن این هنر در جامعه ایران داشته باشد.

فصل سوم:

آخوندزاده، پیشرو نمایشنامه‌نویسی و نقد نمایشی در ایران

نخستین ایرانی که نمایشنامه‌هائی به‌تقلید از اسلوب اروپائی و با داستان‌پردازی، شخصیت‌سازی و فضا و خلق وخوی ایرانی به زبان ترکی آذربایجانی تصنیف کرد، «میرزا فتحعلی آخوندزاده» است که به سبب نقدها ـ کرتیکاهائی هم که بر ترجمهٔ آثارش توسط میرزا جعفر قراچه‌داغی به زبان فارسی نوشته و نیز انتقادهائی که دربارهٔ آثار نمایشی میرزا آقا تبریزی بعمل آورده، مقام **نخستین نقاد تاریخ نمایش ایران** را نیز به‌خود اختصاص داده است.

میرزا فتحعلی آخوندزاده، گذشته از آنکه نمایشنامه‌نویس و داستان‌پردازی چیره‌دست بود، از نوآوران عصر خود و نمایندهٔ اندیشه علمی ـ انتقادی در فرهنگ اسلامی به‌شمار می‌رود. او مبتکر اصلاح خط و تغییر الفبا، منتقد ادبیات کلاسیك فارسی و تاریخ، نظریه‌پرداز در زمینهٔ سیاست و دیانت، و یکی از نخستین پایه‌گذاران «اصالت ماده و سلطنت عقل» در حیطهٔ فرهنگ ایرانی ـ اسلامی است.

۱. شرح احوالات و دیدگاهها

میرزا فتحعلی آخوندزاده، «بیاغرافیای»(۱) یعنی سرگذشت خود را بطور نسبتاً کاملی به‌قلم آورده که آن را از کتاب **الفبای جدید و مکتوبات**(۲) عیناً نقل می‌کنیم:

۱. بیوگرافی.
۲. آخوندزاده، میرزا فتحعلی: **الفبای جدید و مکتوبات**، باکو، ۱۹۶۴م.

پدر من میرزا محمدتقی بن حاجی احمد، که اجدادش از طوایف فرس [فارس] است، در اوایل جوانی کدخدای قصبهٔ خامنه بود من اعمال تبریز. بعد از معزولی در سنهٔ ۱۸۱۱ مسیحیه، بعزم تجارت بولایت «شکی» آمده در شهر نخـو [نوخه] اختر برادر آخوند حاجی علی اصغر را بجبالهٔ نکاح در آورده است. از این منکوحهٔ او در سنهٔ مسیحیه ۱۸۱۲ بوجود آمده‌ام. بعد از دو سال از این تاریخ حاکم ولایت «شکی»، جعفر قلی خان خویی وفات کرده است. بهمین سبب غربای ایرانی که در تحت حمایت جعفر قلی خان در آن ولایت زندگانی میکردند، قصد معاودت بوطن نموده‌اند، پدر من نیز در سلك ایشان با زنش و فرزندش عازم قصبهٔ خامنه شده است.
بعد از چهار سال مادر من با زن دیگر پدرم، که خامنهٔ بوده است، براه نرفته از شوهرش خواهش کرد که او را باتفاق من به‌نزد عمویش آخوند حاجی علی اصغر که درمحـال مشکین اردبیل در مصاحبت حاکم سابق شکی سلیم خان زندگانی میکرد، روانه کند. پدرم خواهش مادرم را قبول کرده، او را با من به‌نزد عمویش فرستاده است. من از این تاریخ از پدرم جدا شده دیگر او را ندیده‌ام و در نزد عموی مادرم بوده‌ام در قریهٔ هوراند از دهات قراداغ. بعد از یك سال آخوند حاجی علی اصغر، به تعلیم وتربیت من شروع کرده است. اوّل قرآن را بمن یاد داده، بعد از تمام قرآن آهسته آهسته ازکتب فارسیه و عربیه بمن درس گفته است.
این آخوند حاجی علی اصغر فاضلی بود ممتاز و از جمیع علوم اسلامیه، خواه فارسیه، خواه عربیه، اطلاع کامل داشت و مرا بفرزندی قبول کرده من بین‌الناس بحاجـی علی‌اصغر اوغلی مشهور شده‌ام.
آخوند حاجی علی اصغر بعد از دو سال از قریه هوراند بمیان ایل انکوت قراداغ ارتحال کرده در اوبهٔ ولی بکلو ساکن شد. در آن اوقات مصطفی خان شروانی نیزنزدیك قشلاقات ایل انکوت درمحل موسوم بشکرلو مسکن داشت.
از این خان حمیده خصال پدر ثانوی من حمایتها دیده است و نیکویی‌های زایدالوصف مشاهده کرده است که از تقریر بیرونست. در این اثنا که تاریخ مسیحیه ۱۸۲۵ بود برادر بزرگ آخوند حاجی علی اصغر محمدحسین نام از ولایت مشکی بمحال انکوت آمده او را با من و مادرم بوطن مالوف در آورد. آخوند علی اصغر در سال اول بشهر گنجه وارد شده، در اینجا مکث کرده اتفاقاً در سال آینده محاربهٔ دولت ایران با دولت روسیه واقع شده.
مصاییبکه در این محاربه بآخوند حاجی و عیالش رو داده است و بلّیاتیکه ایشان دوچار آنها شده‌اند و از جمیع اموال و اجناس خـودشان که در قلعهٔ گنجه بتاراج رفته است، محروم مانده مفلس گشته‌اند، گنجایش تحریر ندارد. القصه، بعد از شکست لشگر ایران آخوند حاجی علی اصغر باعیال خود بشهر نخو [نوخه] آمده، آرام گرفت‌ودر اینجا در قربیت من کمال اهتمام مصروف داشت و زبان فارسی و عربی را بمن خوب یاد داده، حتی مرا بتکلم زبان عربی مثل طلاب نرگیهٔ داغستان معتادکرد.
در اول سال ۱۸۳۲ آخوند حاجی علی اصغر را سفر حج پیش آمد و مرا آورد در گنجه درنزد آخوند ملاحسین بخواندن کتب منطقیه و فقهیه گذاشته خودش عازم مکه شد. تا این تاریخ من بغیر از خواندن زبان فارسی و عربی چیزی نمیدانستم و از دنیا بی‌خبر

بودم ومراد پدر ثانویم این بود که من تحصیل علوم عربیه را تمام کرده در سلك روحانیون تعیش بکنم. اما قضیه دیگر رو داده باعث نسخ این نیت شد. تفصیل آن اینست:

در یکی از حجرات مسجد گنجه از اهل ولایت شخصی مقیم بود میرزا شفیع نام که علاوه بر انواع و اقسام دانش خط نستعلیق را خیلی خوب می‌نوشت. این میرزا شفیع همانست که در مملکت غرمانیا سرگذشت و فضل او را در اشعار فارسیه بقلم آورده‌اند. من بفرمایش پدر ثانوی خودم هر روز پیش این شخص رفته مشق خط نستعلیق میگرفتم. تا اینکه رفته رفته میان من واین شخص محترم الفت و خصوصیت پیدا شد. روزی این شخص محترم ازمن پرسید: میرزا فتحعلی! از تحصیل علوم چه منظور داری؟ جواب دادم که می‌خواهم روحانی بشوم. گفت: می‌خواهی تو ریاکار وشارلاتان بشوی؟ تعجب کردم و حیرت نمودم که آیا این چه سخن است. میرزا شفیع بحالت من نگریسته گفت: میرزا فتحعلی عمر خود را در صف این گروه مکروه ضایع مکن، شغل دیگر پیش گیر. وقتیکه سبب نفرت او را از روحانیون پرسیدم شروع کرد بکشف مطالبی که تا آن روز از من مستور بود و عاقبت تا مراجعت پدر ثانویم از حج میرزا شفیع جمیع مطالب عرفانیت را بمن تلقین کرد و پردهٔ غفلت را از پیش نظرم برانداخت. بعد از این قضیه از روحانیت نفرت کردم و نیت خود را تغییر دادم و بعد از مراجعت پدر ثانویم از حج به‌نخو برگشتم و باز چندی بخواندن بعض کتب عربیه از آن جمله بخواندن کتاب «خلاصة‌الحساب» شیخ بهائی مشغول شدم. در این اثنا در شهر نخو، مکتب روسی گشاده شد. به‌تجویز پدر ثانویم بخواندن زبان روسی میل کردم. یك سال در این مکتب زبان روسی را یاد میگرفتم. چون بزرگ شده بودم، زیاده از یك سال نتوانستم که در اینجا مشغول تعلّم بشوم. بعد از یك سال در تاریخ ۱۸۳۴، پدر ثانویم مرا برداشته به تفلیس آورد و به سردار روس بارون روزین عریضه داد و توقع کرد که مرا در دفترخانهٔ خود بخدمت مترجمی السنهٔ شرقیه بردارد و یك نفر از محرران روسی را نیز به‌تعلیم من مقرر فرماید تا که در زبان روسی دانش من قوت گرفته باشد. نمیدانم که بچه زبان از این سردار شکرگذاری بکنم. این امیر فرشته خصال ملتمس پدر ثانویم را فوراً قبول کرده التفاتها در حق من ظاهر فرمود که از وصف آنها عاجزم و از آن تاریخ تا امروز من در حضور سرداران قفقاسیه در منصب مترجم السنهٔ شرقیه مقیم و از هر یك ایشان انوع التفاتها و مرحمتها دیده‌ام و فی‌الجمله اوضاع دارم و صاحب نشان کولونیلی شده‌ام. خاصه از جنرال فیلدمارشال قنیاز و ارانصوف مرحوم شاکرم که بعد از بارون روزین، ولی النعمه ثانوی من بود و بواسطهٔ التفاب این امیر کاردان و حکیم در من قابلیّت تصنیف بروز کرد. شش قامیدیا [کمدی] یعنی تمثیل در زبان ترکی آذربایجانی تألیف کردم و معروضش داشتم. مورد تحسین زیاد و مشمول انعامات وافره آمدم. تمثیلاتم را در تیاتر تفلیس، که احداث کردهٔ این امیر فیاض است، در آوردند. از حضار مجلس تیاتر، آفرینها و تعریفها شنیدم.

بعد از آن حکایت یوسف شاه را باز در زبان ترکی تصنیف کردم. این هفت تصنیف بزبان روسی ترجمه شده بچاپ رسیده است و درخصوص آنها تعریف نامه‌ها در ژرنالهای پطربورغ و برلین بقلم آمده است.

در سنهٔ ۱۸۵۷ مسیحیه، از برای تغییر الف باء اسلام در زبان فارسی کتابچه‌ای تألیف کردم و دلایل وجوب تغییر آنرا در این کتابچه بیان نمودم. در سنهٔ ۱۸۶۳ از ایمپراطور زادهٔ افخم جانشین قفقاس، غراندوف میخائل اجازت حاصل کرده برای اعلان این خیال عازم اسلامبول شدم. جمیع مخارج سفر را حضرت غراندوف از خزینه مرحمت فرمود و وزیرش غروز نیشترن بایلچی روس در اسلامبول کاغذ نوشت که در باب انجام مطلب من در نزد اولیای دولت عثمانیه لازمهٔ تقویت معمول دارد. کتابچهٔ تغییرالف با را بمعرفی درانحامـان ایلچی روس بصدراعظم عثمانی فواد پاشا پشنهاد کردم و تمثیلات ترکیه و حکایت یوسف شاه را نیز نشان دادم.کتابچه را در جمعیت علمیهٔ عثمانیه بامر صدراعظم ملاحظه کردند و در هر خصوص مقبولش یافتند و تحسین نمودند ولیکن تجویز اجرایش را ندادند. بعلت اینکه باز برای عمل چاپ در این کتابچهٔ الف باء بواسطهٔ اتصال حروف در ترکیب کلمات صعوبت مشاهده می‌شد. گفتم که در اینصورت باید تغییر کلی بالف باء ساق اسلام داده شود. یعنی حروف الفباء اسلام نیز مانند حروف خطوط یوروپائیان باید مقطعه باشند و خط از طرف دست چپ بطرف دست راست نوشته شود و نقطه‌ها بالکلیّه ساقط گردند و اشکال حروف از الف باء لاطین منتخب گردد و حروف مصوّته کلا در پهلوی حروف صامته مرقوم شوند، خلاصه الفباء سیلابی مبدّل بالف باء آلفا بتی بشود. در قبول این رأی نیز علمای و وزرای اسلامبول موافقت نکردند و عداوت وزیر مختار ایران مقیم اسلامبول میرزا حسین خان نیز نسبت بمن مقوّی عدم موافقت عثمانیـان شد. خلاصه بی‌نیل مرام از اسلامبول برگشتم و لیکن در دولت عثمانیه اگرچه خیالم درخصوص تغییر الف باء سابق اسلام مقبول نیفتاد، اما بخودم نشان مجیدیه با فرمان تحسین در خصوص تغییر الف باء انعام کردند.

از میرزا حسین خان در اسلامبول مرارتها چشیدم که ذکر همهٔ آنها باعث صدع است. مشارالیه سابقاً در تفلیس قونسول دولت خود بود و با من در باطن عداوت شدیده داشته است. لیکن من از عداوت او غافل بوده و او را دوست خود پنداشته، در خانهٔ او منزل کردم. عاقبت عداوتش بروز کرد و در پیش جمیع وزرای عثمانیه مرا بدخواه دین و دولت اسلام نشان داد. از قراریکه معلوم شد، سبب عداوتش این بود که من در تمثیلات ترکیه، اخلاق و اطوار ذمیمهٔ ایرانیان را هجو کرده‌ام، چنانکه شرط فن دراماست. چون مشارالیه فن دراما را و شروط آنرا نمی‌فهمد و از علوم دنیا بالکلیّه بی‌بهره است و بغیر از حیله‌گری و تزویر و بخل و حسد و حرص و طمع، قابلیت دیگر ندارد، لهذا چنان قیاس میکند که این حرکت از بغض من نسبت بایرانیان ناشی شده است. بعد از بروز عداوتش از منزلش بیرون آمدم و در جای دیگر منزل کردم. بعـد از معـاودت خود به‌تفلیس، درخصوص خیال الف با کتابچهٔ دیگر بطهران فرستادم. در این کتابچه اشکال حروف را مقطعه قرار داده بودم ولیکن باز از ترس علما رسم خط را بسیاق سابق از طرف دست راست بطرف دست چپ نشان داده بودم. در طهران نیز باین خیال ملتفت نشدند و این خیال الان در میان پروغریسیان و و قونسور واتوران اسلامبول مسئلهٔ گفتگو و مایهٔ مباحثه است.

دیگر در باب مسئله الف با، باجازت بزرگان دولت خودم بصدراعظم عثمانی، عالی پاشا کتابچهٔ دیگر از تفلیس فرستادم بانضمام کرتیکا بخیـالات و تصوّرات یك نفر از

دانشمندان عثمانی، سماوی افندی نام که در خصوص عدم تغییر الف باء سابق اسلام بقلم آورده بود. این کتابچه نیز بی‌ثمر ماند.

در خصوص خیال الفبا، بمنظومهٔ در زبان فارسی گفته گزارش را در آن منظومه بیان نموده‌ام.

بعد از این ماجرا بتاریخ رضاقلی خان هدایت تخلّص، که ملحقات روضة‌الصفا را تصنیف کرده است، کرتیکای مختصر نوشته، بطهران فرستادم وبعد از یك سال بیك قصیده شاعر طهرانی سروش تخلّص بلقب بشمس‌الشعرا، کرتیکا نوشته بآشنایان خودم در طهران ارسال داشتم. و بعد از چندی بخیال اینکه سدّراه الف باء جدید و سدّ راه سویلزاسیون در ملت اسلام دین اسلام و فناتیزم آنست، برای هدم اساس این دین و رفع فناتیزم و برای بیدار کردن طوایف آسیا از خواب غفلت و نادانی و برای اثبات وجوب پراتستانتزم در اسلام بتصنیف کمال‌الدوّله شروع کردم.

این کمال‌الدوّله، تصنیفیت که نظیرش بدین وضوح و بدین دلایل تا امروز در حق دین اسلام بقلم نیامده است. نه بدان سبب که حکمای اسلامیه بمطالبش واقف نبوده‌اند، خیر بلکه واقف بوده‌اند، اما هیچ کس از ایشان باظهار معلومات خود تصریحاً جسارت نکرده است.

الان سال عمرم از شصت گذشته است. ازمرحمت دولت روسیه در خدمت مقرره مقیم و از حمایتش بهره‌مندم. یك نفر پسر دارم، یك نفر دختر. دخترمرا بشوهر داده‌ام. پسرم بیست ساله است و مراتب علم را در غمنازیهٔ تفلیس تمام کرده، زبان روسی و فرنگی را بسیار خوب میداند و بزبان فارسی و عربی نیز آشناست و در سنهٔ ۱۸۷۴ دراوّل ایوان برای تکمیل علوم باونی ویرسیتت بلجیك [دانشگاه بلژیك] رفته در آنجا به تحصیل علم مهندسی مشغول است.

بواسطهٔ تصنیف کمال‌الدوله، دوستان و هم رازان زیاد پیدا کردم. از آنجمله میرزا یوسف خان است که در آن اوقات در تفلیس از طرف دولت ایران قونسول بود و بعد از آن بوزیر مختاری دولت ایران در پاریس منصوب گردید.دیگرشاهزادهٔ جوان مرگ، جلال‌الدّین میرزابن فتحعلی شاه قاجار بود که با من بنای دوستی و مکاتبت گذاشت و مرا الی غیرالنهایه گرامی میداشت. افسوس که اجل امان نداد که دوستی من با این شاهزادهٔ فاضل و مستجمع اوصاف حمیده و اخلاق جمیله چندی امتداد یابد. شاهزادهٔ والانژاد در سنه ۱۸۷۰ در عین جوانی جهان فانی را بدرود کرد. دیگر آقا علی اکبر نام تبریزی مشهور به‌بابایوف بود که بعد از رفتن فرزندم با ونی ویرستیت بلیجك، متصل هم جلیس من شده در مفارقت فرزندم مرا تسلیه بخش میگردید. از این آقا علی اکبر نام که آدم فهیم و با شعور و از عرفانیت بالکلّیه خبردار و در مصاحبت خلیق و خوش رفتار و خوش گفتار است، رضامندیها دارم که بتوصیف نمی‌گنجد و بنوعی نسبت باو انسیت پیدا کرده‌ام که اگر یك روزش نبینم، در خاطر خود ملال وافسردگی مشاهده میکنم و علاوه بر این سه نفر باز دوستان و هم رازان بسیار داشتم که نامیدن هریك فرداً فرداً باعث تطویل است.(۳)

---

۳. الفبای جدید و مکتوبات، همان، ۳۵۵ ـ ۳۴۹.

از آنجا که میرزا فتحعلی، شصت و شش سال عمر کردو در **۲۴** صفر **۱۲۹۵** هجری قمری مطابق با **۲۷** فوریه **۱۸۷۸** مسیحی در تفلیس درگذشت، این «بیاغرافیای» که بقلم خودش تحریر شده، می‌بایست فقط چند سالی قبل از وفاتش نوشته شده باشد. فریدون آدمیت در رسالهٔ بسیار مفیدی که راجع به‌آخوندزاده با عنوان **اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده**(۴) نوشته و به‌چاپ رسانیده است می‌نویسد:

> این نکته قابل ذکر است که در **۱۲۶۱** به مدت یك سالی از کار برکنار گشت. علتش را نمی‌دانیم. نکند که با دوستی او با تبعید یافتگان قفقاز و آزادیخواهان گرجی ربطی داشته باشد؟ حکم قطعی نمی‌کنیم؛ اما می‌دانیم روزی که مرد پلیس روس به‌جمع‌آوری اوراق و اسنادش آمد... خلاصه اینکه میرزا فتحعلی هیچ پیوند عاطفی با حکومت روس نداشت؛ دشمن آزادیخواهی او همان دولت روس بود، و یك حجت قاطع در نفرت او از دستگاه آدمی کش، همان منظومه‌ای است که در مرگ پوشکین سرود.(۵)

میرزا فتحعلی، در خانواده متوسطی از آذربایجان پرورش یافت و خود نیز اصرار عجیبی در بیان اثبات اصالت نژاد «پارسی»اش داشته و همواره وطن اصلی خود را ایران می‌دانسته است. میرزا فتحعلی، حتا دو شهادتنامه نیز در اثبات«ایرانی‌الاصل» بودن خود تنظیم کرده که در یکی از آنها چنین آمده است:

> ما اشخاص از اهل قصبهٔ خامنه در آذربایجان که در ذیلِ مذکور و مسمی می‌شویم شهادت میدهیم بر اینکه تخمیناً سی سال قبل بر این پدر میرزا فتحعلی عالیجاه، میرزا محمد تقی مرحوم از اولاد احمد آقای مشهور ضابط قصبهٔ خامنهٔ بوده، رتق و فتق جمیع امورات ملکیه آن قصبه بضمیمه پارهٔ دهات دیگر از طرف امنای دولت ایران فقط بمعظم‌الیه با وظیفه معینه مرجوع و محول میبود و چنانکه خودش و همچنین آبا و اجدادش از نجبای ایران میباشند...(۶)

عنوان «آخونداوف» هم برچسبی است که در سالهای اخیر توسط نویسندگان و پژوهندگان قفقازی و شوروی به‌میرزا فتحعلی زده شده و خود میرزا، در زیر همهٔ آثارش اعم از فارسی، عربی، ترکی و روسی، «میرزا فتحعلی آخوندزاده» و گاهی«آخونـزاده» امضاء کرده است. و این عنوان را از آنجا بدست آورد که آخوند علی‌اصغر، میرزا فتحعلی را به فـرزندی پذیرفت و به همین سبب بدان اسم هم مشهور شد.

---

۴. آدمیت، فریدون: **اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده**، خوارزمی، ۱۳۴۹.
۵. ایضاً، ص ۲۷.
۶. **الفبای جدید و مکتوبات**، همان، ص ۳۵۶.

آدمیت می‌نویسد که در «دومین مرحلهٔ تحول فکری» میرزا فتحعلی که در تفلیس آغاز شد، عباسقلی بیك معروف به «بکی خان» مؤلف، نویسنده و مترجم فرمانفرمایی روس در قفقاز، سهم مهمی در راهنمائی و شکفتن استعداد وی داشته است. در واقع پس از درخواست پدر ثانویش از سردار روس «بارون روزین» جهت بکار گماردن میرزا به‌عنوان مترجم «السنهٔ شرقیه»، این بکی خان است که میرزا فتحعلی را امتحان کرده و او را به‌عنوان «وردست مترجم» در «دفتر امور کشوری فرمانفرمای قفقاز» بکار می‌گمارد. آدمیت راجع به‌رابطه بکی خان با میرزافتحعلی و تأثیرات این رابطه، چنین نوشته است:

> بکی خان به استعداد میرزافتحعلی پی برد. وی را برکشید، تشویقش کرد و با نویسندگان گرجی و قفقازی و روسی آشنایش گرانید. و در زندگی و افکار او تأثیر گذاشت. آن مرد را باید بشناسیم.
>
> بکی خان (۱۸۴۶ _ ۱۷۹۴) به یك معنی پیشرو افکار جدید غربی در قفقاز است. اهل «امیرجان» بادکوبه بود. تاریخ و فلسفه و علوم جدید خوانده بود، طنزنویس و اولین مترجم آثار ادبی روسی به ترکی است. تاریخ قفقاز را به نام «گلستان ارم» از دورهٔ کهن تا اوایل قرن نوزدهم براساس تحقیقات جدید نوشت. در روش تاریخ‌نگاری تحت تأثیر مورخ نامدار روس «کارامزین N.M.Karamzin» است. در شعر «قدیسی» تخلص داشت. آثار دیگری در کشف امریکا، اخلاق، منطق و جغرافیای عمومی دارد. مقالاتی نیز در روزنامهٔ روسی تفلیس منتشر کرد. بکی خان از ۱۲۳۴ (۱۸۱۹) مترجم دستگاه حکومت روس در گرجستان بود. با گریبایدوف، پوشکین و رجال انقلابی گرجستان دوستی نزدیك داشت. (در سفر مکه از طاعون مرد.) میرزا فتحعلی از مقام علمی و اجتماعی بکی خان بهره گرفت و به‌محافل علم و هنر راه یافت.(۷)

آمدن میرزا فتحعلی به تفلیس که در آن زمان به‌سبب تبعید بسیاری از مخالفان تزار به‌گرجستان، مرکز فعالیت‌های ادبی، اجتماعی‌وسیاسی شده بود، موجب آشنائی وی با دنیای ادب و هنر می‌گردد. با «خاچاطور ابوویان»(۸) نویسندهٔ «آزاد اندیش و بنیانگذار ادبیات رآلیست جدید ارمنستان» همکار و همفکر می‌شود. همینطور از محفل ادبی که «بکی خان»، «لرمانتوف»(۹) و «باراتاشویلی» تشکیل داده و میرزا فتحعلی نیز به آنجا رفت و آمد داشت باید یاد کرد. درموردروابطی که میرزا فتحعلی با نویسندگان روس داشته، در کتاب **اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده** چنین می‌خوانیم:

> از نویسندگان و شاعران روس دو نفر را باید نام ببریم؛ یکی شاهزاده «ادیوسکی A.odoyevsky» شاعر دکابریست که با میرزا فتحعلی دوست بود. دیگر نویسندهٔ عالیقدر

---

۷. اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، همان، ص۱۵.

8. Kh. Abovyan.

9. M.Y. Lermontov.

«بستوژف» مشهور به «مارلینسکی A.Marlinsky» که نزد میرزا فتحعلی زبان ترکی می‌آموخت. و با هم به مأموریت شوشی رفتند. به میرزا فتحعلی می‌گفت: «در روسیه آزادی نیست، بی قانونی و بی‌عدالتی حکمفرماست.» اینجا همین اندازه به اشاره بگذریم که همانطور که افسران جوان روسی شعارهای انقلاب فرانسه را از جنگ پیروزمندانهٔ باناپلئون از پاریس به‌روسیه ارمغان آوردند، تبعید یافتگان شورش دکابریست نیز همان افکار را به قفقاز و گرجستان نشر دادند.(۱۰)

دانش میرزا فتحعلی دربارهٔ تاریخ ایران و اسلام، ادبیات فارسی و ترکی، حکمت، فقه، فلسفه و عرفان اسلامی از یك سو موجب ایجاد زیربنای محکم فکری و نضج اندیشه و تفکر با اصل شرقی او گردیده و از سوی دیگر، آشنائی او با فرهنگ غرب و از جمله آشنائی او با آثار نویسندگان و متفکران روسی چون «چرنیشفسکی»، استرافسکی»، «مارلینسکی»، «لرمانتوف»، «گریبایدوف»، «گوگول»، «پوشکین»، «گرتسن»، «بلینسکی»، «دابرالیوبوف» و «کارامزین» و نویسندگان و اندیشمندان فرانسوی چون «مولیر»، «اوژن سو»، «الکساندر دوما»، «ولتر»، «مونتسکیو»، «میرابو»، «ارنست رنان» و همینطور آثار متفکران انگلیسی چون «توماس باکل»، «دیوید هیوم»، «جان استوارت میل»، از جمله عوامل و عناصری شدند که زمینهٔ مطالعهٔ تطبیقی ـ انتقادی از فرهنگ شرق و غرب را برای وی فراهم سازند. در این دایرهٔ وسیع از تسلط بر فرهنگ شرق و غرب بود که آخوندزاده، توانست آنچه در سنت‌ها و آداب و رسوم و فرهنگ ایرانی، سد راه پیشرفت و ترقی اندیشه‌ها می‌شد شناسائی کرده و در پی یافتن راه حل‌هائی برآید. او یکی ازمعدود روشنفکران آن عصر است که به‌طور دربست شیفته و تسلیم فرهنگ غرب نشده است. این مطالعهٔ تطبیقی ـ انتقادی سبب بروز بسیاری از اندیشه‌های اصلاحی آخوندزاده در زمینهٔ فرهنگ اسلامی ـ علی‌الخصوص ایرانی و ترکی گردید. او همواره از بیخبری ایرانیان از پدیده‌های نو و عقب ماندگی آنان در زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی غمگین بود و همین تعصب او به سعادت هموطنانش، «شخصیت او را به صورت اندیشه ساز فلسفهٔ ناسیونالیسم ایرانی» متجلی می‌سازد. چنان که خود می‌گوید: «اگرچه علی‌الظاهر ترکم، اما نژادم از پارسیان است... آرزوی من این است که... ایرانیان بدانند که ما فرزند پارسیانیم و وطن ما ایران است... ما را شایسته آن است که اسناد شرافت بر خاك وطن مینونشان خود بدهیم.»(۱۱)

میرزا فتحعلی آخوندزاده، چه به عنوان نمایشنامه‌نویس و چه به عنوان متفکر اجتماعی در پهنهٔ وسیعی از آسیا و اروپا شناخته می‌شد و با ترجمهٔ نمایشنامه‌هایش به

---

۱۰. اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، همان، ص ۱۷.
۱۱. اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، همان، ص ۲۲.

زبانهای روسی و غیره، در زمان حیات از شهرت بسزائی هم برخوردار گردید.
از آثار قلمی میرزا فتحعلی آخوندزاده می‌توان رسالات و مقالات ذیل رانام برد:
۱. تمثیلات یا شش نمایشنامهٔ کمدی (۱۲۷۲ _ ۱۲۶۶ هـ.ق).
۲. حکایت یوسف شاه یا ستارگان فریب خورده (۱۲۷۳هـ.ق).
۳. الف باء جدید (۱۲۷۴هـ.ق).
۴. مکتوبات کمال‌الدوله یا سه مکتوب (۱۲۸۰_۱۲۷۹هـ.ق).
۵. رسالهٔ ایراد نقدی بر تاریخ روضة‌الصفای ناصری (۱۲۷۹هـ.ق.)
۶. نقدی بر روزنامهٔ ملتی و شعر «سروش اصفهانی» (۱۲۸۳ هـ.ق).
۷. نقدی بر نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی (۱۲۸۸ هـ.ق).
۸. نقدی بر رسالهٔ یك کلمه اثر میرزا یوسف خان مستشارالدوله (۱۲۹۲هـ.ق).
۹. انتقاد بر مثنوی مولوی به ترکی و فارسی (۱۲۹۳ هـ.ق). و دهها نقد و مقاله دیگر...

۲. نخستین نمایشنامه نویس مشرقی به شیوهٔ اروپائی

قبلاً اشاره شد که میرزا فتحعلی آخوندزاده، نخستین نمایشنامه نویسی در مشرق زمین است که به شیوهٔ اروپائی شش کمدی و یك داستان نوشته است. البته واضح است که این حکم، قطعی و غایی نخواهد بود. چرا که ممکن است هر زمان پژوهشی در گوشه‌ای صورت گرفته و خلاف این را ثابت کند. اما به‌هر صورت آخوندزاده جزو نخستین کسانی است که با هنر غریبهٔ نمایش فرنگستان آشنا شده، درباره‌اش مطالعه کرده، به فنون آن تسلط پیدا نموده و بالاخره آثاری به آن سبك و سیاق تحریر کرده است. آدمیت درزمینهٔ پیشرو بودن میرزا فتحعلی در هنر نمایشنامه نویسی و داستان پردازی به شیوهٔ فرنگستان در خطهٔ آسیا، چنین می‌نویسد:

از عثمانی گرفته تا ژاپن هر کس در این رشتهٔادبیات جدید غربی گام نهاده ـ دقیقاً پس از او بوده است: «ابراهیم شناسی» که در تاریخ تفکر اجتماعی و سیاسی عثمانی مقام ارجمندی دارد ـ شش سال پس از آخرین تئاتری که میرزافتحعلی نوشت ـ نمایشنامه مانندی به اسم «عروسی معلم» پرداخت که مطلب آن را از آثار میرزا فتحعلی گرفته، اما اثرش ارزش هنری ندارد. ادبیات جدید هندوستان تحت تأثیر فرهنگ انگلیسی پدید آمد. «دات M.Dutt» نخستین نمایشنامه‌های هندی را به نام «رانتاوالی Rantavali» و

«سارمیشتها Sarmishtha» به ترتیب در ۱۸۵۸ و ۱۸۵۹ نگاشت. و «چترجی B.Chotterji» بنگالی اولین رمان هندی را به اسم «آناندا ماتها Ananda Math» در ۱۸۸۲ بوجود آورد. در ژاپن داستان نویسی و پس از آن تئاترنویسی در ربع آخر سدهٔ نوزدهم تحت تأثیر مستقیم ادبیات روسی ایجاد گشت. بنیانگزار داستان‌پردازی جدید ژاپن «فوتاباتی شیمئی Futabatei - Shimei» اثرش را به نام «اوکی گومو Ukigumo» با الهام از تورگنیف در ۱۸۸۵ پرداخت. و در چین فن نمایشنامه نویسی را «تسائویو Yu - Tsao» در دههٔ آخر قرن گذشته آغاز نهاد.(۱۲)

با ترجمه برخی از آثار میرزا فتحعلی به زبانهای روسی، فرانسوی، آلمانی، انگلیسی و نروژی، بطوری مشهور شد که برخی او را «مولیر شرق»، «گوگول قفقاز» و یا «مولیر آذربایجان» می‌نامیدند.

اما قبل از آنکه به بررسی نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی پرداخته و تحلیلی از «ساختمان و بافت نمایشی» و نیز محتوای انتقادی ـ اجتماعی آنها دهیم، لازم و ضروری است راجع به محیط و عواملی که موجب کشش و آشنائی و سپس تسلط میرزا به «فن شریف دراما» گردید، توضیحاتی داده شود.

□

تا قبل از سال ۱۲۵۰ هـ.ق مطابق با ۱۸۳۴ مسیحی که میرزا فتحعلی به تفلیس می‌آید، از هنر نمایشنامه نویسی و تکنیك نگارش آن اطلاعی نداشته است. پس از آمدن به تفلیس و برخورد و آشنائی با نویسندگان روس و رفتن به تماشاخانه شهر و دیدن نمایشها بود که با این هنر آشنا شد و سپس در صدد آموختن فوت و فن برآمد.

از لحاظ ادبی، میرزا فتحعلی با دوره‌ای از ادبیات روس روبرو شد که از طرف منتقدین و ادب شناسان «عصر رئالیسم» خوانده شده است. از نمودهای شاخص این ادبیات، شعر، داستان و نمایشنامه بود که هر یك پهنهٔ گسترده‌ای را به‌خود اختصاص داده بودند. در زمینهٔ داستان نویسی رئالیستی که از حدود سالهای ۱۸۴۵ تا ۱۹۰۵ در ادبیات روس رواج کامل داشت، از «اکساکف» و «تورگنیف» گرفته تا چخوف و گورکی را در

---

۱۲. اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، همان، ص ۳۳_۳۲.

برمی‌گیرد و مجموعه‌ای را فراهم کرده که در مقایسه با ادبیات کشورهای دیگر کم نظیر می‌باشد. زیرا که «رئالیسم روس» ویژگیهای خاص خود را دارد که قابل تطبیق با سایر «ادبیات داستانی رئالیستی» کشورهای دیگر نیست. رئالیسم روس در بین سالهای ۴۷ ـ ۱۸۴۶ زاده می‌شود و اصل و اساس آن چیزی است بینابین ناتورالیسم طنزآمیز گوگول ورئالیسم احساساتی که در دههٔ چهارم تجدید حیات یافته بود. این رئالیسم از جنبش ایدآلیستی محافل روشنفکری مسکو در دهه‌های سوم و چهارم و مطالب انتقادی که در حد فاصل سالهای ۱۸۴۱ و ۱۸۴۵ نگاشته شده،تأثیر می‌پذیرد و بدین ترتیب است که رئالیسم روس «هویت ملی» خود را کسب می‌کند و با ادبیات رئالیستی سایر کشورها حتا از لحاظ شیوهٔ نگارش نیز متفاوت می‌گردد.

از داستان پردازان نامی روس هم عصر با میرزا فتحعلی، می‌توان از «فیودور میخایلوویچ داستایفسکی»[۱۳] نام برد که عضو «محفل سوسیالیستی پتراشفسکی» بوده و به سبب هجوم موج ارتجاعی که بلافاصله بعد از انقلاب ۱۸۴۸ در می‌رسد، بازداشت و زندانی می‌شود. داستایفسکی درسالهای ۴۵ ـ ۱۸۴۴، **مردم فقیر** را می‌نویسد که در سال ۱۸۴۸ منتشر می‌گردد. دومین داستانش به نام **همزاد** هم در سال ۱۸۴۶ انتشارمی‌یابد. اما متأسفانه تمامی آثار ارجمندش از جمله **ابله**، **خاطرات روزانه یك نویسنده**، **برادران کارامازوف**، **جنایات و مکافات** و بقیه همه از سالهای ۱۸۷۳ به بعد نوشته می‌شوند که با توجه به‌مرگ آخوندزاده در سال ۱۸۷۸ مسیحی، نمی‌توانسته‌اند مورد شناسائی و مطالعه میرزا فتحعلی قرار گیرند.

از دیگر داستان نویسان هم عصر میرزا فتحعلی، «سرگی تیمونیه‌ویچ اکساکف»[۱۴] بوده است که داستان کوتاهی به نام **کولاك** در سال ۱۸۳۴، **سالهای کودکی** در سال ۱۸۵۸ و **تاریخچه خانواده** را در سال ۱۸۵۶ منتشر می‌کند. گفته می‌شود که «توجه آکساکف به واقعیات امر و بی‌نظری او کافی است که وی را از دیگر رمان نویسان اواسط قرن نوزدهم ممتاز کند.»[۱۵].

آیا میرزا فتحعلی با این بیشروان «داستان نویسی رئالیستی» روس و آثارشان آشنا شده است یا خیر، سئوالی است که برای پاسخ سندی در دست نداریم. اما می‌دانیم که میرزا فتحعلی با آثار «چرنیشفسکی»، «آسترافسکی»، «پوشکین»، «لرمانتوف»، «گوگول»، «مارلینسکی»، و «بلینسکی» آشنائی داشته است و به محض ورود به تفلیس و آموختن زبان روسی و راه یافتن به مجامع ادبی، شروع به‌خواندن آثار این نویسندگان کرده است. از میان این نویسندگان، گوگول در زمینهٔ شیوهٔ داستان پردازی و نمایشنامه نویسی و بلینسکی در زمینه نقادی بر روی میرزا فتحعلی تأثیر زیادی داشته‌اند.

---

13. F.M. Dostoyevsky.　　14. S.T. Aksakov.

۱۵. میرسکی، د. س: **تاریخ ادبیات روسیه**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، جلد اول، امیرکبیر، ۱۳۵۴، ص ۲۶۶.

در زمینهٔ نمایشنامه نویسی، در دههٔ سی کمدیهای گوگول پایه‌گذار «ادبیات نمایشی رئالیستی» در روسیه می‌گردد. در زمینه داستان نویسی با انتشار «**نفوس مرده**» در سال **۱۸۴۲** به اوج شهرت ادبی می‌رسد. اینَ شهرت را از آن جهت بدست می‌آورد که در داستانهایش، همه جا از زندگی روزمرهٔ مردم روسیه حرف می‌زند. اما این بازگوئی از زندگی مردم، به‌گونهٔ «کپی» کردن ظواهر نبوده بلکه همواره واقعیت‌ها را از صافی تخیل می‌گذرانده و بدین ترتیب است که کاریکاتورهای عجیب و هولناکی از جامعهٔ تزاری روسیه ترسیم کرده است.

مقام گوگول را در زمینهٔ نمایشنامه نویسی با نمایشنامهٔ **بازرس** می‌شناسند. بی‌شک این نمایشنامه یکی از آثار ماندگار ادبیات نمایشی جهان است. زیرا که ساختمان و بافت نمایشی محکم، شخصیت پردازیهای عالی با خصوصیاتی که در هر فرهنگی کم و بیش یافت می‌شود و زبان شیوا و دلچسب، همه از ویژگیهای این نمایشنامهٔ خوب هستند.

کمدی هجوآمیز **بازرس**، انتقادی علیه دستگاه بوروکرات فاسد تزار و نظام استبدادی حاکم بر روسیه بود. این محتوای انتقادی- اجتماعی ارزنده، همراه با ساختمان عالی نمایشی باعث گردید که اثری شناخته شده و مشهور گردد. اثری که بی‌شک تأثیر زیادی در نگارش **تمثیلات** آخوندزاده داشته است. زیرا که خصوصیات بسیاری از شخصیت‌های این کمدی‌را در «لباس ایرانی» آن از رئیس دستگاه پلیس محل گرفته تا شخصیت اصلی داستان، «خلستاکف»[۱۶] را به‌گونه‌های مختلفی در تمثیل‌های میرزا فتحعلی می‌توان دید.

سایر نمایشنامه‌های گوگول عبارتند از نمایشنامهٔ ناتمام **نظم ولادیمیر**[۱۷] که در انتقاد از دستگاه بوروکراتیک پطرزبورگ نوشتهُ شد، و طرحش در سال **۱۸۳۳** ریخته شده بود اما ناتمام می‌ماند. نمایشنامهٔ **زناشوئی** که در سال ۱۸۴۲ به پایان رسید. و از لحاظ ساختمان و محتوا فرق‌های فاحشی با نمایشنامه بازرس او دارد. و بالاخره کمدی **قماربازان** که به روانی و شادابی بازرس نمی‌رسد.

گذشته از آشنائی میرزا فتحعلی با آثار نویسندگان روس، از آشنائی وی با برخی از نویسندگان غرب نیز آگاهیهائی در دست هست. برخی از آثار مولیر و شکسپیر که به روسی ترجمه شده بودند را خوانده و حتا اجرای بعضی از نمایشنامه‌های این دو نویسنده را درتماشاخانه تفلیس دیده است. چنانکه خود در آثارش از شکسپیر و مولیر به عنوان «ارباب بزرگ فن دراما و رومان» نام برده است.

اما دانش میرزا فتحعلی از هنر نمایش، محدود به خواندن آثار نویسندگان غربی و روس نبوده است. او با نمایش از طریق «صحنه» نیز آشنا می‌شود وحتا دانشش به آن

---

16. Khlestakov.

17. The Vladimir Order.

اندازه می‌رسد که خود بعضی از آثار آسترافسکی، گوگول و مولیر را به زبان ترکی ترجمه و به نمایش می‌گذاشته است. بنابراین آخوندزاده علاوه بر دانش نظری راجع به‌نمایش، بطور عملی و از طریق «بر صحنه آوردن نمایش» که چیزی شبیه و نزدیك به «کارگردانی» بوده، از امکانات صحنه و بازیگری آگاه شده و دانش عملی نیز در این زمینه کسب کرده است.

راجع به تماشاخانه‌های تفلیس و نمایشهایی که در آن داده می‌شد، آدمیت چنین می‌نویسد:

پیش از آنکه تئاتر بزرگ تفلیس بنا گردد ـ دسته‌های تئاتری وجود داشتند که اهل تفنن بودند نه تخصص؛ گروه‌های تئاتری از تفلیس می‌آمدند، و در ۱۲۴۸ (۱۸۳۲) یك «کارگاه تئاتری» به وسیلهٔ «باگراتیانی» گرجی تأسیس شد. و به دنبال آن تئاتر موقتی تفلیس در ۱۲۶۱ (۱۸۴۵) برپا گردید. با زمینه‌ای که پیشتر بدست دادیم، میرزا فتحعلی به تئاتر علاقه یافت، از تماشائیان تئاتر بود و برخی نمایشنامه‌های شکسپیر، مولیر و «درد عقل» گریبایدوف را در تئاتر موقتی تفلیس دید. و نیز می‌دانیم که بعضی آثار استرافسکی، گوگول، و مولیر را به زبان ترکی در آورد و به نمایش گذارد. تا اینکه عمارت تئاتر بزرگ تفلیس ساخته شد و در ۱۲۶۷ (۱۲ آوریل ۱۸۵۱) گشایش یافت. مدیر آن گراف سالاگوب Salagoub بود. در آنجا صحنه‌هایی از رقص و باله و اپراهای غربی را نشان می‌دادند. و برخی نمایشنامه‌های مولیر، شکسپیر، گریبایدوف، گوگول، استرافسکی، و اسکریب Skrib را روی صحنه آوردند.»[۱۸]

همین اطلاعات را هم آرین پور در کتاب **از صبا تا نیما** راجع به‌ارتباط آخوندزاده با «صحنه» تماشاخانه تفلیس داده است:

آخوندزاده پیش از سفر تفلیس از تئاتر و نمایش بیخبر بود. نخستین آشنائی اوبا هنر نمایش در سالهای دهٔ پنجم قر ، نوزدهم صورت گرفت. در این روزگار در سالنهای شاهزادگان ثروتمند گرجستان و گاهی در هوای آزاد، کنسرتهایی ترتیب می‌یافت و قطعات کوتاهی از آثار نویسندگان روس و گرجی به معرض تماشا گذاشته می‌شد. در سال ۱۸۵۰م کنیاز وارانسوف، جانشین امپراتور روس در قفقاز، تماشاخانهٔ بزرگی در تفلیس بنیاد نهاد که در آن بازیگران روس به رهبری سالاگوب، نویسندهٔ روس، و بازیگران گرجی به سرپرستی کنیاز اریستوف (همان سرداری که در سال ۱۲۴۳ هـ.ق تبریز را فتح کرد) نمایشهایی ترتیب می‌دادند. در تماشاخانهٔ تفلیس بورژوای اصلزاده Bourgeois gentilhome، اثر مولیر، و آفت عقل، اثرگریبایدوف، و آثار دیگری از این قبیل نمایش داده می‌شد، آخوندزاده این نمایشها را تماشا کرد وبا اکثر نمایشنامه‌های

---

۱۸. اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، همان، ص ۴۰ـ۳۹.

مهم و معتبر صحنه‌های روس از جمله نوشته‌های گوگول و آستروفسکی آشنا شد و از شکسپیر و مولیر الهام گرفت. همهٔ اینها در مجموع، تأثیر بسزائی در هنر نویسندگی او به‌جا گذاشت،تا آنکه خود به هوس نوشتن نمایشنامه افتاد و در خلال سالهای ۱۸۵۰ تا ۱۸۵۶ م صحنه‌هایی روشن و درخشان از معیشت حقیقی مردم آذربایجان به‌وجود آورد و جهات تاریك زندگانی آنان را بی‌گذشت و اغماض به باد انتقاد گرفت.(۱۹)

با اینکه نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی به روسی ترجمه شده و در تماشاخانه تفلیس به‌روی صحنه آمده بودند و برخی از آنها نیز در تماشاخانه‌های مسکو و پطرزبورگ اجرا شده بودند و به‌هر صورت، نام میرزا فتحعلی آخوندزاده در محافل هنری روس مطرح بوده،ناصرالدینشاه در هیچ یك از سه سفر خود به فرنگ که در اکثر شهرهای روسیه توقف داشته و به تماشاخانه می‌رفته، نامی از وی نبرده و حتا محمدحسن خان اعتمادالسلطنه(۲۰) که در سفر سوم از ملتزمین رکاب بوده، یادی از او به عنوان نمایشنامه نویس نمی‌کند. این نادیده گرفتن وی بنظر می‌آید به سبب انتقادهائی باشد که میرزا از دستگاه مستبد قاجارها می‌کرده است و این انتقادها به هر صورت به مزاق رجال ایرانی خوش نمی‌آمده است و به همین دلیل سعی در نادیده گرفته شدن و انکار مقام هنری و اجتماعی وی می‌شده است.

□

میرزا فتحعلی شش نمایشنامهٔ کمدی و یك داستان را بین سالهای ۱۲۶۶ تا ۱۲۷۳ هـ.ق نوشته است که همه آنها در اصل به زبان ترکی آذربایجانی نگاشته شده که ابتدا در

---

۱۹. از صبا تا نیما، همان، جلد اول، ص ۳۴۵.

۲۰. تنها اشاره‌ای که دراین باب شده، از طرف اعتمادالسلطنه در سفرنامهٔ وی از تفلیس به تهران است که چنین آمده: «شب را در خانه جنرال قونسول به چلو و مسمای جوجه و بادنجان مهمان بودم. نصرالملك و مخبرالدوله هم بودند... در این اثنا در باز شده میرزا فتحعلی معروف به آخوندزاده داخل شده این شخص را از قدیم میشناختم اما هیچ وقت به صحبت او مایل نبود و همیشه از معاشرت او وحشت و نفرت داشتم. چه مرد فاسدالعقیدهٔ بی‌دین عامی بی‌معرفتیست! از تصنیفات او که وقتی دیده‌ام متجاوز ازبیست هزار بیت در مذمت حضرت سیدالشهدا صلوات‌الله و سلام علیه نوشته وزوار کربلا را داخل سفها میداند و من از آنروز با خود عهد کرده‌ام که هر وقت قوه داشته باشم او را یا به حکم یا به حیله به خاك ایران آورده بعد از ثبوت و وضوح عقاید او در حضور اهل اسلام سزای او را بشرع شریف واگذارم.انشاءالله. خلاصه از آمدن او چندان خوش نگذشت...» (اعتمادالسلطنه، **سفرنامهٔ صنیع‌الدوله از تفلیس به تهران**، بکوشش محمد گلبن، انتشارات سحر، ۱۳۵۶، ص ۲۱ ـ ۱۹).

روزنامهٔ **قفقاز** بین سالهای **۱۸۵۱** تا **۱۸۵۶** مسیحی چاپ شدند و سپس به صورت مجموعه‌ای در سال **۱۲۷۳** هـ.ق در تفلیس چاپ و منتشر می‌گردند. بعدها این آثار توسط خود میرزا فتحعلی به روسی ترجمه و منتشر می‌شوند.

آثار میرزا فتحعلی در ایران توسط میرزا جعفر قراچه داغی از ترکی ترجمه گردید و ابتدا **ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر** به سال **۱۲۸۸** هـ.ق و بعد **موسی ژوردان حکیم نباتات و درویش مستعلی شاه جادوگر** به سال **۱۲۸۹** و **خرس قولدورباسان** در سال **۱۲۹۰** هـ.ق به چاپ رسیدند. اما در سال **۱۲۹۱** بود که همهٔ نمایشنامه‌ها تحت عنوان **تمثیلات** در یك مجلد به چاپ می‌رسد.

دربارهٔ میرزا جعفر قراچه‌داغی در فصل «نهضت ترجمه و اقتباس» به تفضیل سخن خواهیم گفت، در اینجا فقط به این نکته اشاره کنیم که ابتدا قرار بود، «میرزا آقا تبریزی» نمایشنامه‌های آخوندزاده را به فارسی برگرداند، اما چون از عهدهٔ انجام این کار برنیآمد، میرزا جعفر دست به ترجمه آنها زد و بقول آخوندزاده؛ الحق از پس اینکار به‌خوبی هم برآمد. چنانکه در مکتوبی که به «میرزا محمد جعفر مترجم تمثیلات ترکیه ساکن تهران» نوشته، رضایت خاطر خود را از ترجمه میرزا جعفر بیان کرده است:

> ... آفرین، آفرین، آفرین به‌قلم مشکین رقم شما. ملاابراهیم خلیل را بسیار بسیار مطابق و مرغوب ترجمه کرده‌اید و از اصل نسخهٔ ترکیه عدول ننموده‌اید. شرط عمده اینست که در ترجمه به‌عبارات اصل نسخه نه چیزی زائد شود، نه چیزی از آنها ناقص گردد. بهتر از این ترجمه نمی‌توان کرد. البته به‌چاپش اقدام بکنید... ترجمهٔ سایر کتابها را به تفلیس فرستادن لزوم ندارد، همه را بچاپ برسانید،وقت خودتان را فوت مکنید. من به قلم شما بالکلیه اعتبارو اعتماد دارم...[۲۱]

میرزا فتحعلی چندین نسخه از تمثیلات خود را به زبانهای ترکی و روسی برای چند نفر از رجال و اهل سواد ایرانی می‌فرستد. از آن جمله به «میرزا حسین خان وزیر مختار دولت علیه ایران»، «جناب روح‌القدس میرزا ملکم خان»، «قونسول دولت علیّه ایران میرزا مهدی خان»، و تنی چند دیگر از رجال ایرانی.

در مکتوبی گله‌آمیز به «میرزا حسین خان ایلچی» ایران در عثمانی که از انتقاد حکومت و رجال ایرانی در کتاب «تمثیلات» توسط آخوندزاده ناراحت شده و کدورتی حاصل شده بود، میرزا فتحعلی سعی می‌کند هدف ونیت خود را از نگارش تمثیلات شرح دهد:

> ... قبل از آمدن باسلامبول من مجلدات عدیده از تمثیلاتم بطرف ایران فرستاده بودم که

---

۲۱. الفبای جدید ومکتوبات، همان، ص ۱۰۵.

همکیشان من در فن شریف دراما یعنی طیاطر معرفتی حاصل بکنند. من باعتقاد خود این نوع تصنیف را عین ملتخواهی می‌پنداشتم. چونکه جمیع ملل یوروپا این گونه تصنیفات در حق احوال و اطوار مردم نوشته‌اند و این فن را باعث تهذیب اخلاق می‌شمارند و آشکار است که در هر ملت متقلبان و اشرار و حمقاهستند. احوال و اطوار چنین کسان را بر سبیل تمسخر در فن دراما بیان می‌کنند که بسایرین عبرت گردد...[۲۲]

همینطور در مکتوبی که میرزا فتحعلی برای شاهزاده جلال‌الدین فرستاده، از او درخواست پیدا کردن کسی برای ترجمه تمثیلات رامی‌کند و جلال‌الدین در پی این درخواست، میرزا جعفر قراچه‌داغی که در آن زمان «منشی تحقیق» دیوانخانه بوده را پیدا کرده و کتاب را برای ترجمه به وی می‌دهد. میرزا فتحعلی در مکتوبی از شروع ترجمهٔ آثارش به فارسی چنین اظهار خشنودی می‌کند:

ثانیاً از دوست جلیل‌الشأن خودمان [شاهزاده جلال‌الدین] کمال خوشنودی دارم و بسرکارش اظهار شکرگذاری میکنم که بترجمهٔ قومیدیهای من فرمایش داده است! انشاءالله تعالی بعد از بیرون آمدن از چاپ سه چهار نسخه برای من هم تحفه خواهید فرستاد و بمترجم عزیز بگویید که حکایت خان سراب را در هر جا حکایت خان لنکران بنویسد. چونکه در باسمه خان بدون اطلاع من لنکران را سهواً سراب چاپ کرده‌اند و سراب غلط است. لنکرانست، در جنب سراب دریا نیست.[۲۳]

با توجه به مکتوب فوق نقطهٔ تاریك دیگری در آثار میرزا فتحعلی هم روشن می‌شود و آن مسئله نام نمایشنامهٔ وزیر خان لنکران است که بسیاری از محققان ایران می‌پندارند که عنوان اصلی نمایشنامه به توصیه شخص میرزا فتحعلی توسط میرزا جعفر تغییر یافته است. در حالیکه در اصل هم عنوان نمایشنامه، وزیرخان لنکران بوده که در چاپخانه اشتباهاً به «سراب» تبدیل شده بوده است.

و بالاخره در مکتوبی که در «هشتم نویا بر سنه ۱۸۷۵» به «سرتیپ میرزا یوسف خان نایب الوزراء، تبریز» روانه کرده، از ترجمه و چاپ «تمثیلات» ودریافت نسخه‌ای از آن اظهار خرسندی می‌کند، هرچند که کیفیت چاپ خاطرش را مکدر ساخته است:

هدیه برادر عزیز میرزا جعفر قراچه داغی هم رسیده رضامندی میکنم و آفرینها میفرستمش. تمثیلات ترکیه را بسیار خوب ترجمه کرده است... از خداوند عالم مسئلت میکنم که اولاً بمیرزا جعفر عمر طبیعی باصحت و عافیت کرامت فرماید و ثانیاً او را خوشبخت و کامران دارد که در میان ملت ما این فن شریف را مشهور و منتشر کرد.

---

۲۲. الفبای جدید و مکتوبات، همان، ص ۱۰۹ ـ ۱۰۸.
۲۳. الفبای جدید و مکتوبات، همان، ص ۱۸۴ ـ ۱۸۳.

ثالثاً از شما نیز، مطاع معظم، ملتسم کومك بکنید و از آشنایان و دوستان خودتان خواهش نمایید که ترجمهٔ میرزا جعفر را خرید کنند تا که مشارالیه در عوض زحمت خود بی‌اجر نماند.
بسیار طالبم که جوانان صاحب سواد و صاحب ذوق ما در این فن شریف قلم خودشان را بجولان آورده، استعداد خودشانرا امتحان بکنند. بلکه رفته رفته این قسم تصنیف در میان ملت ما نیز شیوع بیابد. رومان نویسی هم از این قبیل تصنیفات است. باصطلاح یوروپائیان، این قسم تصنیفاترا دراما میگویند. ملّت ما از این فن اصلاً خبر ندارد...(۲۴)

اکنون که از قصد و نیت آخوندزاده از تحریر تمثیلات آگاه شدیم، باید دید که قصد میرزا جعفر قراچه داغی از ترجمهٔ آنها چه بوده است. وی ضمن تعریف این فن غریبه در دیباچهٔ ترجمه کتاب به فارسی، سودهای آن را نیز گوشزد می‌کند:

... این فن تیاتر که اصلح واهم و اول وسیلهٔ ترقیاتست هنوز در ایران تا به امروز مشهور و به زبان فارسی مطور و متداول نشده بود... علم شریف تهذیب اخلاق که هرگز به نوع کومدی، و به فن نظیف تیاتر که الطف سخنان والد گفتگوهاست، به زبان فارسی نوشته نشده، هموطنان ازین تمتع مهجورند. انشاءالله به توسط خامهٔ این گمنام در این نامه، به زبان فارسی نگارش یافته یادگار بماند، که چون انتشار و اشتهارش برای اهل مملکت وسیلهٔ بصیرت و برای خارجه در آموختن زبان فارسی اسباب سهولت است...(۲۵)

البته در اینجا باید این نکته را یادآوری کرد که اگرچه در آن زمان «فن نظیف تیاتر» پدیده‌ای نو محسوب می‌شد و احتمالاً در شرایط خفقان و استبداد و جهل می‌توانست وسیله‌ای برای بیان انتقادهائی بر سبیل تمسخر باشد، اما هم میرزا فتحعلی و هم میرزا جعفر هر دو در کاربرد اجتماعی نمایش زیاده‌روی واغراق کرده‌اند. بطوریکه آن را «اول وسیلهٔ ترقیات» و غیره پنداشته‌اند. میرزا جعفر به سبب راهنمائی‌های میرزا فتحعلی، خود تبدیل به یك نظریه‌پرداز نمایشی شده و در مقدمهٔ تمثیلات علاوه بر شرح نیت و منظور از «تألیف و ترجمه»، در بیان «شیوهٔ تکلم» آن نیز نظریاتی ابراز می‌کند:

مراد ازین تألیف و ترجمه، علم تهذیب اخلاق است. در ضمن مکالمهٔ مضحکه به عبارت سهل و مصطلح به طرز تماشاخانه‌های فرنگستان، بطور عمل در صورت تشبیه یعنی شناختن زشت و زیبای خوی انسانست به تماشای شکل و شباهت و شنیدن سخنان خوشمزهٔ بی‌اغراق و موافق طبع.

---

۲۴. الفبای جدید و مکتوبات، همان، ص ۳۳۴ ـ ۳۳۳.
۲۵. ایضاً، ص ۲۱ ـ ۱۷.

چون حکمای عصر، متفق و معتقد شده‌اند بر اینکه عیوب و قبایح را چنانکه تمسخر از طبیعت انسان بیرون می‌برد، هیچ قسم نصیحت و پندی نمی‌تواند برد. و همچنانکه استهزا ایشان را بر آن می‌دارد که ترک اعمال قبیحه نماید هیچگونه موعظه و پندی این طور مؤثر نمی‌افتد. بنابر آن اشتهار و انتشار علم تیاتر را، که مستجمع افعال قبیحه و اعمال مستحسنهٔ بنی نوع انسانست، لازم دانسته امثال اتفاقیه و حادثات واقعه را کماهی بی‌میل و غرض تألیف کرده دقایق مطالب تهذیب اخلاق را خواه به خواندن و نقل کردن، و خواه به‌درس دادن و تشبیه نمودن به مردم، وانمود می‌کنند، تا به کردارهای خوب راغب و از کارهای زشت بپرهیزند.

... محض خدمت هموطنان و حصول اطلاع از فوائد عایدهٔ تیاتر، و تازگی و خوش طرحی این، چندی به ترجمهٔ آن پرداخته، معروض نظر ارباب کمال می‌نماید...

به عرض کاتب و ناقل می‌رساند، مقصود از تحریر فن تیاتر، بیان هیئت متکلمین است بطور مکالمه، و اظهار بعضی صداهاست که حین تکلم به خلاف املاء تحریری آن لفظ از دهن بیرون می‌آید، از قبیل لفظ واسطه که واسه، و بردار وردار، و باز واز و غیره و غیره گفته می‌شود. پس کاتب این فن شریف هر چه ازین قبیل الفاظ را حین کتابت مراحات کند و صداهائی که هرگز رسم نیست در کتابها بنویسند، جمیع آنها را برشتهٔ تحریر بکشد، مطلوبتر خواهد شد. مثل: واه، په، ایه، آخ، اوخ. و همچنین ناقل باید بداند که این تمثیلات عبارت از وضع بیان و طرح تشبیه گزارشی است که در میان چند نفر اشخاص واقع شده است.

در این صورت لازم است حالت هر یکی از شبیه و متکلم را، در مکالمه فرق و تمیز بدهد که مستمع را مشتبه نکند. سخنانی که در زیر اسم هر شبیه نوشته می‌شود مکالمهٔ او است.

بعضی جاها که وضع مجلس بیان می‌شود و یا هیئت متکلم را در پهلوی اسم او می‌نویسد که؛ به زانو می‌زند یا گریه می‌کند و یا می‌خندد، اینها دخل به تکلم ندارد و در طرز مکالمه نباید خوانده بشود.

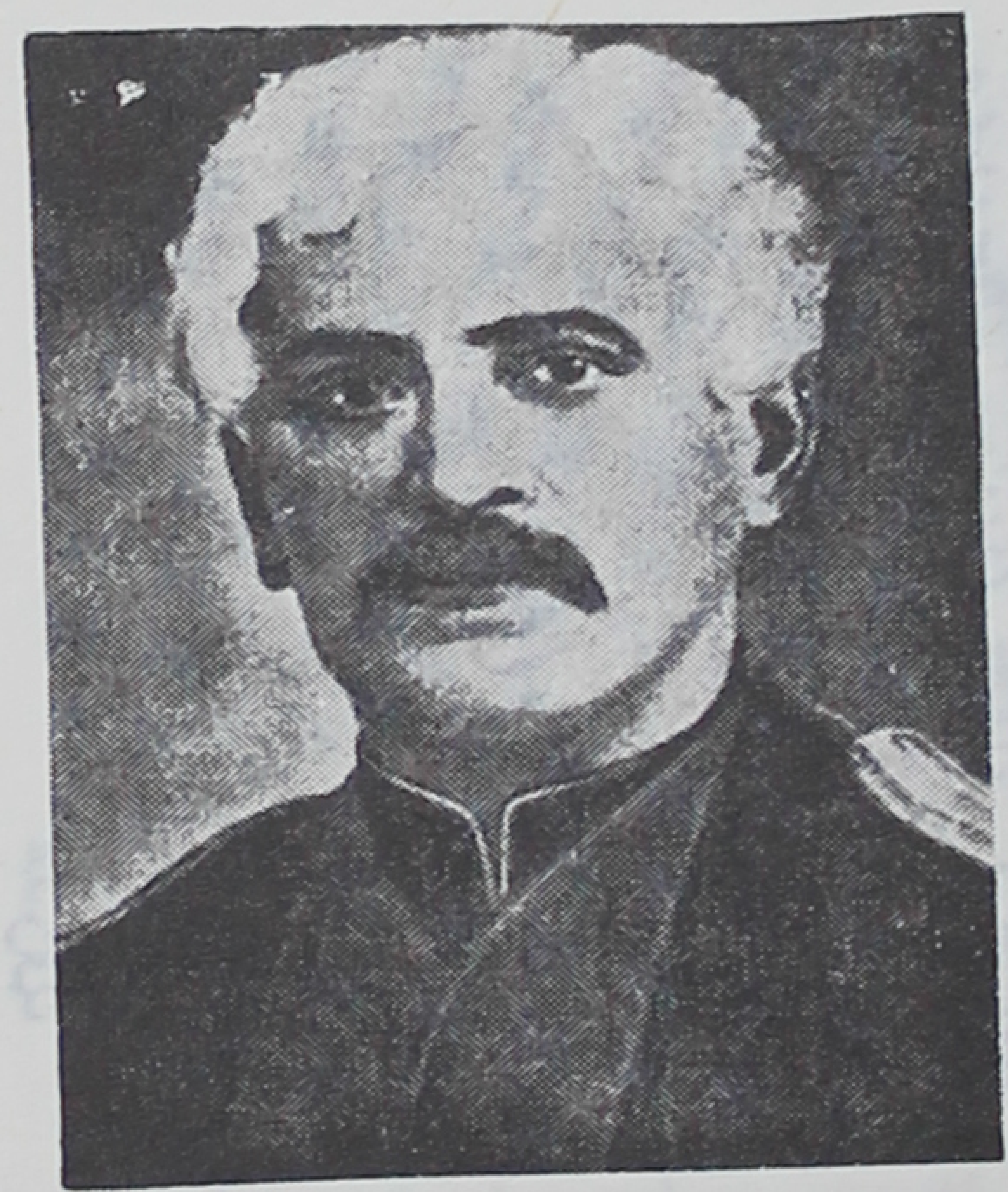
و ایضاً این تمثیلات را بطور قدیم و متعارف خواندن جایز نیست. هر چند کاتب در تحریر آن کاملاً مراعات نکرده بطور وضوح از عهده برنیامده باشد، ناقل باید وقت خواندن و نقل نمودن درست ملاحظه کرده، به طرز گفتگو بخواند، و مطالعه کنندگان نیز تا به‌مراتب فوق ملتفت و منتقل نشوند، اکثر جاها به نظرش مهمل و بی‌معنی خواهد آمد. باید در محل تعجب متعجب، جای سؤال سائل، مکان خوف خائف، وقت سکوت ساکت، موقع خنده ضاحك، حالت بکا باکی، حین تغییر متغیر، جای شفقت مشفق، هنگام هیبت مهیب، در صورت استهزا مستهزی، وقت فریاد داد، مکالمهٔ آهسته را آهسته، سخن پیران وگفتگوی ارمنی و فرنگی را به تلفظ و تکلم آنها ادا کند، باقی موقوف به سلیقهٔ خود شماست.(۲۶)

---

۲۶. آخوندزاده، میرزا فتحعلی: تمثیلات، ترجمهٔ محمدجعفر قراچه‌داغی، خوارزمی، ۱۳۴۹، ص ۲۶_ ۲۳.

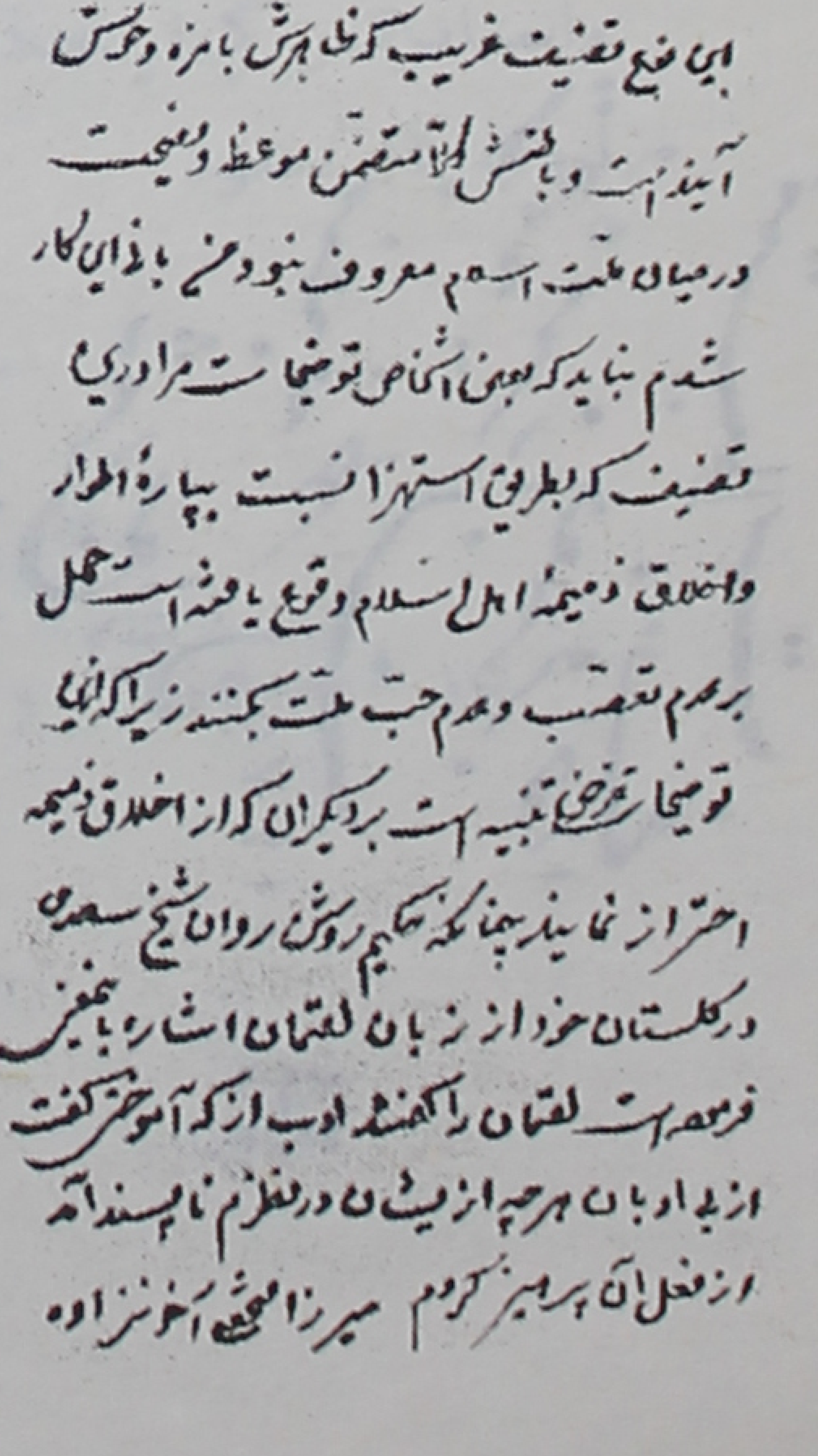


میرزا جعفر قراجه‌داغی.

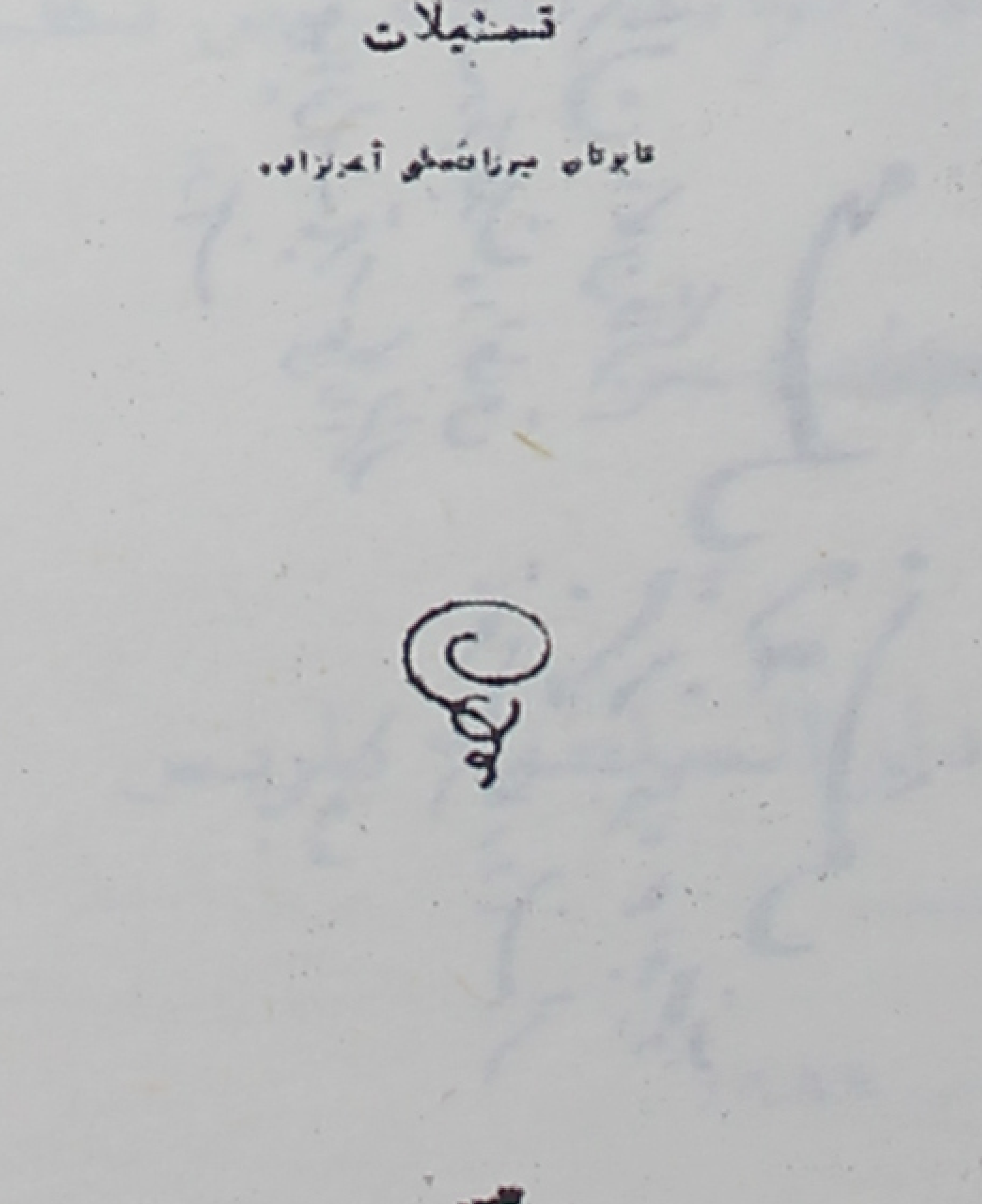


میرزا فتحعلی آخوندزاده.

کتاب «تمثیلات» و اهدای آن به شاهزاده فرهادمیرزا به خط آخوندزاده.



این نوع تصنیف غریب که ظاهرش بامزه و خوش
آینده است و باطنش اکثرا متضمن موعظه و نصیحت
در میان ملت اسلام معروف نبود من بانی این کار
شده‌ام نباید که بعضی اشخاص توضیحات مرا در این
تصنیف که بطریق استهزا نسبت به پارهٔ اطوار
و اخلاق ذمیمهٔ اهل اسلام وقوع یافته است حمل
بر عدم تعصب و عدم حب ملت بکنند زیرا که این
توضیحات غرضی تنبیه است بر دیگران که از اخلاق ذمیمه
احتراز نمایند چنانکه حکیم روشن روان شیخ سعدی
در گلستان خود از زبان لقمان اشاره باین معنی
فرموده است لقمان را گفتند ادب از که آموختی گفت
از بی ادبان هرچه از ایشان در نظرم ناپسند آمد
از فعل آن پرهیز کردم میرزا فتحعلی آخوندزاده



تمثیلات

تألیفات میرزا فتحعلی آخوندزاده

تفلیس

تمثیلات

ترجمهٔ میرزا جعفر قراجه‌داغی

مطبعهٔ طهران

شهر ربیع الاول

سنه ۱۲۹۱

محل فروش

طهران دکان ملا کریم صحاف دم مسجد شاه و اطاق خواجه الیاس تاجر مسیحی کاروانسرای ارامنه

تبریز حجره خواجه یعقوب تاجر مسیحی کاروانسرای گرجی‌ها

[illegible] هو الله تعالی شانه العزیز

کیفیت مثل عجیب در مجلس [illegible]

سرگذشت مرد خسیس

بیان شده با تمام [illegible]

افراد اهل مجلس

حیدر بیک صفر بیک و عسکر بیک یکهای آنجا

صونا خانم نامزد حیدر بیک طیبه خانم مادر صونا خانم

حاجی قره سوداگر خداوردی مؤذن تکه‌بان زن حاجی قره

کربلای نوکر حاجی قره اوتان یوزباشی قراولان سرحد

قربان قرابت و شش نفر قراولان دیگر ارامنه و گرجی‌ها

[illegible] هو درا [illegible] و خلیل یوزباشی [illegible]

[illegible] و ساير [illegible]

سوداگر [illegible]

مجلس اول

کتاب تماشا خانه

بزبان فارسی

وآن مشتمل بر سه تمثیل میباشد که سابقًا از اصل ترکی بفارسی ترجمه شده در دار الخلافه طهران صورت انطباع پذیرفته بود واکنون لغت وحواشی مفیده بر آن افزوده برای طالبان تحصیل زبان فارسی ومحض خدمت به هموطنان بسعی واهتمام کمترین بندهگان باربیه دمنار واستانزلاس گیار مجددًا طبع گردید که معروض نظر ارباب کمال بشود

در مطبعه دولتی دار السلطنه پاریس

۱۳۰۲ — ۱۸۸۵

TROIS COMÉDIES

TRADUITES DU DIALECTE TURC *AZERI* EN PERSAN

PAR MIRZA DJA'FAR,

ET PUBLIÉES

D'APRÈS L'ÉDITION DE TÉHÉRÂN,

AVEC UN GLOSSAIRE ET DES NOTES,

PAR

C. BARBIER DE MEYNARD ET S. GUYARD.

PARIS.

IMPRIMÉ PAR AUTORISATION DU GARDE DES SCEAUX

À L'IMPRIMERIE NATIONALE.

M DCCC LXXXVI.

کمدیهای آخوندزاده، چاپ فرانسه، ۱۳۰۲ هـ.ق.

بدین ترتیب، میرزا جعفر قراچه‌داغی اولین آموزش‌های چگونه خواندن «دراما» را به خوانندگان ایرانی می‌دهد. از طرفی، این آموزشها، نخستین راهنمائی‌های «به روی صحنه آوردن» نمایشها نیز محسوب می‌شود. چرا که خوانندگان فارسی زبان به علت عدم آشنائی عملی با نمایش فرنگستان بطور قطع نکات ابهام آمیزی از لحاظ نوع شیوهٔ نگارش و فهم حرکات و اطوار اشخاص در تمثیلات برایشان مطرح بوده است. بطور کلی قصد میرزا جعفر از دادن این راهنمائی‌ها، سهیم کردن خواننده با «حرکت و عمل» در نمایشنامه بوده است. زیرا که تفاوت عمده‌ای که بین داستان نویسی و نمایشنامه نویسی وجود دارد درهمین نکته است. وقایع درداستان توسط اشخاص روایت و توصیف می‌شود، اما وقایع در نمایشنامه توسط اشخاص «عمل و نشان» داده می‌شود. مشکل میرزا جعفر در رابطه با خواننده فارسی زبان و ناآگاه از فن «تیارتر» بی‌شک همین مسئله بوده است که چگونه به این خواننده بی‌اطلاع از«فن دراما» و غریبه با تماشاخانه، بفهماند که باید در «حرکت و عمل» اشخاص نمایشنامه سهیم شود تا کمبودهای اجرائی نمایشی آن مرتفع گردد. به همین دلیل است که به خوانندگان توصیه می‌کند موقع خواندن تمثیل‌ها، خود را جای شخصیت‌ها گذاشته و همراه آنان در ضمیر خود شروع به بازی کنند: «باید در محل تعجب متعجب... وقت سکوت ساکت... حین تغییر متغیر و...» بود.

با مقدمات ذکر شده، اکنون به بررسی نخستین نمایشنامه‌هائی که در تاریخ ادبیات نمایشی ایران نوشته شده و سرمشق قرار گرفته‌اند می‌پردازیم.

□

تمثیل ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر(۲۷)

نمایشنامهٔ ملاابراهیم خلیل کیمیاگر نخستین کوشش و تجربه میرزا فتحعلی در زمینهٔ «درام نویسی» بوده و بدیهی است که این نخستین تجربه نمی‌تواند ارزشهای معتبر نمایشی از لحاظ «ساخت دراماتیک» و محتوا داشته باشد.

---

۲۷. این تمثیل در چهار مجلس در سالهای ۶۷ ـ ۱۲۶۶ هـ.ق نوشته شد که ابتدا در روزنامه «قفقاز» و سپس در مجموعهٔ مستقلی به چاپ می‌رسد. همینطور توسط «ث. باربیه دومی نار» در سال ۱۸۸۶ م ترجمه و در «ژورنال آزیاتیک» چاپ شده و احتمالاً در تماشاخانه تفلیس به نمایش هم گذاشته شده است.

میرزا فتحعلی حکایت را از داستانی واقعی که در شهرزادگاهش «نوخا» روی داده، گرفته است. اگرچه خود موضوع، طرح نوئی در این زمینه به‌شمار نمی‌رود، اما این طرح برای نخستین بار توسط میرزا فتحعلی در قالب «نمایش» به کار گرفته شده است.

مضمون تمثیل ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر چنین است: ملا ابراهیم خلیل نامی که به کیمیاگری مشهور است و گفته می‌شود از مس، نقره می‌سازد، برای سرکیسه کردن اهالی نوخا به این شهر آمده و با دستیاری چند نفر دیگر، اهالی نادان را می‌فریبد و از آنان پول گرفته تا بجای آن نقرهٔ دو برابر دهد. منظور کلی نویسنده روشن است، نشان دادن جهل و خرافات و ناآگاهی مردم.

در وحلهٔ اول، مهمترین نقض این تمثیل، طرح سطحی و زودگذر شخصیت‌ها است که به شکلی «کاریکاتور» وار ترسیم شده‌اند و «بیوگرافی» از هیچکدام داده نشده است. بافت نمایشی و تقسیم‌بندی وقایع هم بسیار ضعیف است. نویسنده بجای آنکه شخصیت‌ها را وادار به «عمل» کند و نشان دهنده «کردار»ها باشد، به توصیف و روایت اعمال و رفتار آنها پرداخته است. حاجی نوری شاعر که به عنوان فردی روشنفکر در مقابل شخصیت حیله‌گر ملا ابراهیم و طماعی و نادانی اهالی نوخا قرار دارد، نه تنها خوب پرداخت نشده بلکه فرصت لازم برای درگیر شدن با عوامل نامتجانس و در نتیجه حضوری فعال در وقایع به وی داده نشده است. چنانکه تنها در یك مجلس از تمثیل وارد شده و خطابهٔ کوتاهی ایراد می‌کند و بلافاصله هم ناپدید می‌شود:

حاجی کریم زرگر: (به ملایمت) حاجی نوری، هنوز وقت شعر خواندن نیست. روز دیگر به فراغت می‌خوانید. الحال بگو ببینم پیش ملا ابراهیم خلیل رفتن و نقره خریدن را تو هم مصلحت می‌دانی یا نه، البته عقل تو هم این کار را قبول خواهد کرد.

حاجی نوری شاعر: (مکدرانه) خیر!

ملاسلمان: به چه دلیل؟

حاجی نوری شاعر: به این دلیل که صنعت هر کس برای خودش اکسیر و مایهٔ گذران اوست. دیگر چه لزوم کرده پشت سر کیمیاگرها بیفتد. من ملا ابراهیم خلیل را ندیده‌ام اما بفراست می‌دانم دستگاه عوام‌فریبی باز کرده است، هرچند پیش از این چنانکه می‌گویند به تفلیس رفته بود، اما او را به‌کمیبا ساختن که اذن داد؟ کیمیایش را که دید؟ اکسیر در عالم وجود ندارد، اگرچه این شیخ صالح که از خاچمز آمده به مرتبه‌ای عقل شما را دزیده، حرف او را باور کرده‌اید که سخن مرا هرگز اعتماد نخواهید کرد.[۲۸]

---

۲۸. تمثیلات، همان، ص ۳۷۹ ـ ۳۷۸.

نکته سؤال برانگیز این تمثیل، حمایت میرزا فتحعلی از روس‌ها و دستگاه حکومتی روسیه است که با توجه به اندیشه‌های میرزا و نگرش او نسبت به موطن اصلی‌اش، جای شك و تردید باقی گذاشته است. زیرا که اگرچه دستگاه حکومتی در ایران در فساد مطلق گذران می‌کرده و مردم در جهل و نادانی ناشی از شرایط تاریخی و اجتماعی به‌سر می‌بردند، اما در همان زمان در روسیه نیز دستگاه مستبد و «آدم‌کش» تزارها وجود داشت که میلیونها اتباع روس در زیر چکمهٔ عمله و اوباش این حکومت امپراطوری زندگانی وحشتناکی را می‌گذراندند. اگر قانونی بود، آن قانون در حمایت از درباریان و اشراف و زمینداران بود و نه قانونی برای مردمی که میرزا فتحعلی در تمثیلاتش آن ها را مدنظر داشته است. بنابراین روی خوش نشان دادن بیش از حد میرزا فتحعلی به روس‌ها و مردم و دستگاهشان جای سؤال باقی می‌گذارد و نکتهٔ تعجب‌انگیز اینجاست که همهٔ این هواداریها نیز از زبان حاجی نوری شاعر بیان شده که احتمالاً نماینده افکار خود نویسنده به‌شمار می‌رود:

> **صفر بیك ارباب:** من چرا دولت ندارم؟
> **حاجی نوری شاعر:** تو اربابی، بایستی و اداری بکارند، بدروند، دولت جمع کنی. اما تو عبث خود را به‌قیل و قال انداختی، با این و آن درافتادی، پشت سر مردم بدگونی نمودی، امنای دولت[منظور دولت روس] را به شکوه‌های بی‌جای تقصیر دار و بی‌تقصیر به تنگ آوردی...[۲۹]

از دیگر اشکالات نمایشی درتمثیل ملاابراهیم خلیل کیمیاگر، رها نشدن از قیودات داستان‌پردازی و توصیف نگاری است که از استحکام ساختمان نمایشی تمثیل می‌کاهد. چنانکه در مجلس دوم، در شرح صحنه، این مشکل به وضوح به‌چشم می‌خورد:

> در پیش یکی از چادرها، باز چارطاقی کوچکی زده‌اند. طرف بالای چمن می‌رود و متصل می‌شود به کوههای بلند پر برف، و روبرویش دره و رودخانهٔ کوچکی از میان آن جاری، و از هر دو طرف شاخه‌های بلوط و فندق صد ساله از وزیدن نسیم، آهسته در حرکت است. و انواع و اقسام مرغان از شاخهٔ درختان به‌شاخهٔ دیگر پریده به‌نغمات موزون غلغله به دره می‌اندازند. از مقابل چمن آبی از چشمهٔ سنگی به صدای حزین و آهسته به‌سوی دره روان گردیده تا به‌هر جا که می‌رفت قطره‌اش به اطراف خود ترشح می‌کرد و...[۳۰]

در اولین تجربهٔ میرزا فتحعلی در زمینهٔ درام نویسی، آنچه می‌توان از لحاظ

---

۲۹. تمثیلات، همان، ص ۳۸۲.
۳۰. تمثیلات، همان، ص ۳۸۶ ـ ۳۸۵.

«دراماتورژی» گفت، این است که میرزا فتحعلی اصول و قواعد مقدماتی را فرا گرفته و آنها را در تمثیل در حد توانائی خود بکار بسته است. مجلس اول را اختصاص به مقدمه‌چینی و معرفی اشخاص داستان داده، در مجلس دوم واقعه را باز کرده و وارد اصل ماجرا شده، مجلس سوم را به اصطلاح درام شناسی، به اوج داستان و سهیم کردن تماشاگران در واقعه اختصاص داده و بالاخره مجلس چهارم را اختصاص به‌رویداد پایانی و نتیجه‌گیری تمثیل داده است. و در این مجلس‌ها سعی کرده است وحدتهای نمایشی را نیز رعایت کند که بالنسبه موفق هم بوده است. تنها در مجلس چهارم، نحوی گره‌گشائی نارسا و ناا‌کمل است. گوئی نمایشنامه‌نویس، شیوهٔ بهتری برای خاتمه واقعه پیدا نکرده و آن را بدون یك نتیجه‌گیری مطلوب که از اصول اساسی در بافت نمایشی کمدی است، رها می‌کند. درحالیکه می‌توانست با آوردن «کاراکتر»ی، دست ملا ابراهیم را رو کرده و به همین ترتیب کمدی را با پایانی زنده‌تر و فعال‌تر به پایان برساند.

در هر حال، تمثیل **ملاابراهیم خلیل کیمیاگر**، به عنوان نخستین تجربه در زمینهٔ درام نویسی به شیوهٔ فرنگستان در ادبیات ایران ثبت شده و این تمثیل با تمام نقایص و کمبودها، اثری با ارزش برای شروع ادبیات نمایشی در ایران محسوب می‌شود. دربارهٔ این تمثیل در کتاب «از صبا تا نیما» می‌خوانیم:

> در این نمایشنامه، که نخستین اثر آخوندزاده، و پیش درآمد هنر درامنویسی اوست، نویسنده مرد دروغگو و ماجراجویی را، که مدعی کیمیاگری است،و اهالی «بسیار محترم» شهرنوخا را، که مردمی نادان و طماع و سودجو و اجمالاً مظهر زشتی و بدی هستند، در برابر چهرهٔ مثبت حاجی نوری شاعر قرار داده است...
>
> حاجی نوری شاعر برخلاف نظایر و امثال خود ـ مثلاً آلسست درمردم گریز مولیر و چاتسکی درآفت عقل گریبایدوف ـ مردی است دانشمند و نیکبین و به آیندهٔ ملت خود امیدوار. در این اثر در سیمای ملاابراهیم خلیل کیمیاگر و مردم عوام و بیچارهٔ شهر نوخا زندگی و خصوصیات اجتماعی و معیشتی آذربایجان و درچهرهٔوار حاجی نوری، روشنفکران پیشرو نیمهٔدوم قرن نوزدهم آنجا ارائه شده است.[۳۱]

□

۳۱. از صبا تا نیما، جلد اول، ص ۳۵۲ ـ ۳۵۱.

حکایت موسی ژوردان حکیم نباتات و مستعلی شاه مشهور بجادوگر(۳۲)

تمثیل موسی ژوردان... که دومین اثر آخوندزاده در زمینهٔ درام‌نویسی به شمار می‌رود، از انسجام و پختگی دراماتیك بهتری نسبت به‌تمثیل قبلی وی، **ملاابراهیم خلیل کیمیاگر** برخوردا. است. این انسجام چه در طرح کلی نمایشنامه و چه در شخصیت‌پردازی و چه در تطابق واقعه با محیط اجتماعی عصر وی کاملاً به‌چشم می‌خورد. شخصیت‌های برخلاف سیماهای «کاریکاتور» وار تمثیل قبلی، صاحب خصوصیات و ویژگی‌های کرداری و گفتاری خاص خود شده و به اصطلاح «هویت» پیدا کرده‌اند.

طرح کلی این تمثیل نیز همانند تمثیل **ملاابراهیم خلیل کیمیاگر**، در انتقاد از«اعتقادات خرافاتی و نادانی‌مردم و عوامفریبی ساحران» است. البته در کنار این طرح اصلی، دو مسئله دیگرنیز آورده شده که یکی انتقاد از صدارت حاجی میرزا آقاسی و دیگری اشاره‌ای است به انقلاب **۱۸۴۸** فرانسه.

مجلس اول تمثیل، مقدمه واقعه رافراهم کرده و اطلاعات لازم را می‌دهد: موسیو ژوردان، گیاه شناس فرانسوی برای مطالعات «نبات شناسی» به قفقاز آمده و در خانهٔ «حاتم خان آقا» بزرگ اوبهٔ قراباغ سکنی گزیده و شهباز بیك، برادرزاده‌اش که نامزد دخترش نیز هست، در پی تعریفهائی که دربارهٔ پاریس از زبان موسیو ژوردان شنیده قصد می‌کند که همراه وی به‌پاریس برود. اما نامزد و زن عمویش به‌این کار رضامند نبوده و خیال می‌کنند اگر شهباز بیك به پاریس برود، دختران پاریسی او را ازراه بدر خواهند برد:

> شهربانو خانم: مگر حاتم خان آقا و شهربانو خانم مرده‌اند، یك مردکهٔ فرنگی شهباز را از راه در برده پاریس ببرد. دختر شرف نسا! فراموش کردم، بگو ببینم آن خس و خاشاك در چین، شهباز را به چه زبانها تابیده به پاریس می‌برد؟
>
> شرف نسا خانم: چه می‌دانم چه گفته است، گفته است در پاریس دختران و عروسان خوشگل در مجالس میان مردم رو باز می‌روند.
>
> شهربانو خانم: دیگر چه حرف زده؟
>
> شرف نسا خانم: من چه می‌دانم، گفته است پسرها با دخترها و عروسها در یکجا بازی می‌کنند، می‌گویند، می‌خندند...(۳۳)

---

۳۲. این تمثیل در چهار مجلس و به سال ۱۲۶۷ هـ.ق نوشته شده که در اصل عنوان آن «جادوگر ایرانی مشهور» بوده است. ترجمهٔ فارسی این تمثیل در سال ۱۸۸۹م توسط پروفسور «ا. دارموند» همراه با ترجمه وحواشی‌ها در «وین» و «لایپتزك» به چاپ رسیده است.

۳۳. تمثیلات، همان، ص ۳۲۷ ـ ۳۲۶.

در مجلس دوم، واقعه بازتر می‌شود. موسیو ژوردان با استدلال حاتم خان را راضی می‌کند که به رفتن شهباز بیگ به پاریس رضایت بدهد. با این موافقت، زمینه برای ستیزه‌گری شهربانو و شرف نسا خانم درمخالفت با رفتن شهباز بیك آماده می‌شود. استدلال موسیو ژوردان برای بردن شهباز بیك به پاریس چنین است:

موسیو ژوردان:(با وقار) حاتم خان آقا، قصد من این بود که شهباز بیك را پاریس برده، اولاً خودم متوجه تربیت او شده، زبان وعلوم فرنگ را به‌قدر مقدور به وی تعلیم کنم. ثانیاً او را به‌دولت خودمان شناسانیده در عوض نیکی و زحمتهائی که اینجا در حق من کشیده‌اید از دولت بخششی گرفته باز بگردانم. زیرا که من از علما و حکمای دارالعلم تحت حمایت خاصهٔ دولت، و از مقرب و معتمدان اعلیحضرتم...[۳۴]

اما در همین مجلس است که می‌فهمیم شهباز بیك را از این سفر، قصد دیگری است. شهباز بیك برای فراگیری زبان و علوم فرنگ نمی‌خواهد به پاریس برود، بلکه برای فخرفروشی و دست و پا کردن مقام و منصبی در دستگاه حکومتی است و می‌دانیم که این خود یکی از راههای ترقی در دستگاه دیوانسالار کشوری نیمه استعماری به شمار می‌رفته است:

خاتم خان آقا: زبان فرنگی به چه درد تو می‌خورد عزیزم؟ برای شما زبانهای عرب و فارس و ترك و روس لازم است. الحمدالله در مدرسه‌هائی که از شفقت دولت علیهٔ خودمان باز شده است همه را خوانده و آموخته‌ای.

شهباز بیك: عمو زبان فرنگ به من بسیار لازم است. پارسال که مرا به جهة اذن نهر کندن به تفلیس فرستادید، تاروردی بیك پسر اللّه‌وردی بیك برای اینکه در ورشو زبان فرنگ آموخته بود در مجالس ازمن زیادتر احترامش می‌کردند. با وجود اینکه غیر از فرنگی و ترکی زبان دیگر نمی‌دانست.[۳۵]

در همین مجلس آخوندزاده از زبان «خاتم خان آقا»، مقایسه‌ای از رسم و رسومات پاریس و قراباغ می‌کند که در عین مضحك بودن، نشان می‌دهد که میرزا فتحعلی با همهٔ اشتیاقی که به علوم مترقیه فرنگستان داشته، مقهور آن نشده و با دیدی انتقادی بدانها می‌نگریسته است:

شهباز بیك: ... شما چطور از رسوم اهل پاریس خبر دارید؟

۳۴. تمثیلات، همان، ص ۳۳۶.
۳۵. تمثیلات، همان، ص ۳۳۳.

حاتم خان آقا: در یك ساعت من به شما حالی می‌کنم بچم. برای من یقین حاصل شده هر رسمی که ما داریم رفتار اهل پاریس برخلاف آنست. مثلاً ما دستمان را حنا می‌بندیم، فرنگیها نمی‌بندند. ما سرمان را می‌تراشیم، آنها نمی‌تراشند. ما با کلاه می‌نشینیم، آنها سر برهنه می‌نشینند. ما کفش پا می‌کنیم، اینان چکمه. ما با دست غذا می‌خوریم، آنان با قاشق. اینجا آشکار پیشکش می‌گیریم، آنجا پنهان می‌گیرند. ماها به همه چیز باور می‌کنیم، آنها به هیچ چیز معتقد نمی‌شوند. زنان ما لباس کوتاه می‌پوشند. زنان آنها بلندتر می‌پوشند. میان ما زن زیاد گرفتن عادت است، در پاریس شوهرزیاد کردن...[۳۶]

موافقت حاتم خان با رفتن شهباز بیگ به پاریس، مجلس سوم را اختصاص می‌دهد به تلاشهای شهربانو خانم و شرف نسا خانم برای پیدا کردن راه حلی که به آن وسیله بتوانند از رفتن وی جلوگیری کنند. بالاخره با راهنمائی «خان پری»، دایهٔ شرف نسا، قرار بر این می‌شود که دست بدامان مستعلی شاه جادوگر شوند:

خان پری: خانم چاره آنست که آن وقت به شما گفتم، چه لازم است ازحاتم خان آقا یا از دیگر منت بکشی؟ بفرست در همسایگی از ده آغچه بدیع درویش مستعلی شاه را که از قزلباش آمده است، بیاورند. هر طوری که دلخواه خودتست این کار را صورت بدهد. من در جادوی او یك قدرتی دیده‌ام که اگر بخواهد در یك ساعت مرا از پیره شوهرم جدامی‌سازد.[۳۷]

مجلس چهارم، بهترین مجلس نمایشنامه از لحاظ تلفیق و درآمیختگی عناصر دراماتیك ضروریست که ضمن به اوج رساندن داستان، زمینهٔ مضحکهٔ واقعه را هم فراهم می‌آورند. در این مجلس، مستعلی شاه جادوگر در مقابل گرفتن صد سکه، برای منصرف کردن شهباز بیگ از سفر به پاریس، دو پشنهاد مضحك وحیرت‌آور به شهربانو خانم و شرف نسا خانم می‌کند: یکی امر کردن به ستاره مریخ برای زدن گردن موسیو ژوردان و دیگری «کن‌فیکون و زیر و رو» کردن پاریس توسط دیوان و عفریتهای تحت فرمان خود تا بدان وسیله اصلاً دیگر پاریسی در کار نباشد که هوایش بسر شهباز بیك زند:

شهربانو خانم: بابا درویش... بایست کاری بکنی شهباز نتواند پاریس برود، و موسی ژوردان از او دست کشیده، نبرد.
مستعلی شاه: خانم این کار جزوی آسانی نیست. بلکه بسیار بزرگ و مشکل است. می‌بایست در این کار، اثر جادوی من، سر موسی ژوردان یا شهر پاریس

---

۳۶. تمثیلات، همان، ص ۳۳۵.
۳۷. تمثیلات، همان، ص ۳۴۳.

> بترکد... در این صورت می‌بایست به دیوها و عفریتها حکم کنم پاریس را خراب و زیر و رو کنند. تا شبهاز بیك از نیت رفتن آنجا بیفتد. یا به ستاره مریخ امر کنم، گردن موسی ژوردان را بزند، دیگر کسی شهباز بیك را نبرد. این امر غیر از این چاره ندارد.[۳۸]

از آنجا که شرف نسا خانم راضی به زدن گردن موسیو ژوردان توسط ستاره مریخ نشده، قرار بر این می‌شود که مستعلی شاه پاریس را کن‌فیکون و زیر و رو کند. او با انجام دادن یك سری عملیات جادوگری و خواندن اوراد، پاریس را خراب و ویران می‌سازد! پول خود را گرفته و به ساده لوحی آنها می‌خندد و از قضا، درست زمانیکه می‌خواهد «جیم» شود، نویسنده با آوردن یك عامل نمایشی، صحنه را دگرگون کرده و موقعیتی مضحك و درعین حال باور نکردنی خلق می‌کند. موسیو ژوردان سراسیمه وارد می‌شود و در حالیکه برسر می‌زند، خبر از نابودی پاریس می‌دهد. او با عجله می‌خواهد اسبابهایش را ببندد و بطرف پاریس حرکت کند. این خبر، اهل مجلس را بهت زده برجای می‌گذارد، زیرا که آنها تصور می‌کنند که از اثر جادوی مستعلی شاه بوده که پاریس خراب و ویران شده است. در حالیکه منظور موسیو ژوردان از خرابی و ویرانی پاریس، وقوع انقلاب ۱۸۴۸ و سقوط حکومت سلطنتی در پاریس است:

> **موسی ژوردان:** (به بانگ بلند، تنگ نفس) خانم باید همین حالا بیدار شوند. من می‌روم، نمی‌توانم بایستم. حیف به تو پاریس! حیف به تو تولیر! حیف به تو پایتخت قشنگ سلطنت خوب فرانسه! بدبخت شد، دوماژ پاریس! موندیـو! موندیو...[۳۹]

بدین ترتیب، درحالیکه شرف نسا خانم، شهربانو خانم و شهباز بیك از اثر جادوی مستعلی شاه مات و مبهوت شده‌اند، موسیو ژوردان بدون آنکه شهباز بیك را همراه ببرد، راهی پاریس می‌شود و مجلس چهارم که از ایجاد دو موقعیت نامتجانس و مضحك، تبدیل به صحنه‌ای زنده و سرشار از کمدی شده، به پایان می‌رسد.

در ترجمهٔ میرزا جعفر به سبب شرایط استبدادی و اختناق فرهنگی حاکم در ایران، پاره‌ای از تمثیل که در انتقاد از صدارت «حاجی میرزا آقاسی» و شیوهٔ مملکت داری وی بوده، توسط مترجم سانسور شده است، در ترجمهٔ میرزا جعفر، آن قسمت چنین تعدیل شده و آمده است:

---

۳۸. تمثیلات، همان، ص ۳۵۱ ـ ۳۵۰.
۳۹. تمثیلات، همان، ص ۳۶۵.

مستعلی شاه: خانم دستمزد و انعام دیوها را کرم کنید؟
شهربانو خانم: بیابا درویش برای دیوها انعام چه لازم است؟
مستعلی شاه: واه خانم مگر دیوهای من بی‌جیره مواجب است که مفت خدمت بکنند؟ مگر من وزیر بندعلی بیکم که هیچ چه به آنها ندهم جز فحش و بترسانم؟ خانم شما گمان نکنید که من دیوهایم را به حرف خشك و خالی نگاه می‌دارم. بلکه برای همچو کارها آنها را باید صیافت کنم، ریشخند نمایم، بازی بدهم، تا زدن و کشتن شهاب ثاقب آنها را.(۴۰)

اما قسمت فوق در متن اصلی ـ ترکی، چنین نبوده، بلکه مستقیماً در آن به صدارت میرزا آقاسی حمله شده است:

مستعلی شاه: ... مگر دیوهای من سرباز ایرانی هستندکه مفت خدمت بکنند؟ مگر من وزیر حاجی میرزا آقاسی هستم که هیچ چی به آنها ندهم جز فحش و تهدید؟
شهربانو خانم: مگر حاجی میرزا آقاسی هیچ چیز به سربازهاش نمی‌دهد؟
مستعلی شاه: واللّه من در طهران به چشم خود دیدم که حاجی میرزا آقاسی در میدان توپخانه به توپ مروارید داشت نگاه می‌کرد که ناگهان هفتصد سرباز دور او را گرفتند و مطالبهٔ مواجب کردند. درحال حاجی میرزا آقاسی خم شد، لنگه کفشش را درآورد و به دستش گرفت، با هزاران ناسزا بسان عقاب بر روی آنها هجوم آورد. سربازان مانند دسته کبك از برابر او گریختند، او هیچیك از آنها را نتوانست بگیرد و دو مرتبه برگشت و نزذ توپ آمد. رو کرد به خانهایی که در حضور بودند، خطاب به آنها گفت: حضرات، دیدید؟ با این قشون ترسو نمی‌دانم هرات را چگونه خواهم گرفت. حالا خوب بود که من با شمشیر بر آنها حمله نکردم والا نمی‌دانم تا کجا فرار می‌کردند. اما این را تنها به ترسویی آنها نیز نمی‌توان حمل کرد. از شجاعت رستمانهٔ من بود که غفلتاً به آنها حمله کردم، آنها دچار چنین هراس شدند.(۴۱)

بدین سان، معلوم می‌شود که با انتشار نخستین نمایشنامه در ایران، سانسور نیز متولد شده و این دو با هم شروع به‌طی یك مسیر تاریخی کرده‌اند، مسیری پر از فرازو نشیب و نفس‌بر.

نکتهٔ دیگری که میرزا فتحعلی در این تمثیل بطور گنگ و نامفهوم با آن برخورد کرده، انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه و موضع‌گیری وی در مقابل آن است. نمی‌دانیم آیا آنچه که به عنوان فاجعه از زبان موسیو ژوردان راجع به‌انقلاب فرانسه و سرنگونی «لویی فیلیپ» و

---

۴۰. تمثیلات، همان، ص ۳۶۰.
۴۱. اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، همان، ص ۴۴ ـ ۴۳.

فرارش به انگلستان بیان شده عقیدهٔ شخصی آخوندزاده و اعتقادش به نظام سلطنتی و تزاریسم حاکم در روسیه بوده یا اینکه به سبب سانسور و مخالفت دستگاه حکومتی تزاری با انقلاب فرانسه، وی ناچار شده بدینگونه با آن در تمثیل خود برخورد کند[۴۲]. در هرحال این یکی اِزمسائل شبهه‌انگیز در تمثیل «موسیو ژوردان...» است که البته گذشته از مفاهیم اجتماعی و سیاسی آن، به عنوان عامل نمایشی قوی توسط آخوندزاده در نمایشنامه بکار گرفته شده است.

وزیر خان لنکران[۴۳]

در این تمثیل میرزا فتحعلی طرحی را که در دو تمثیل قبلی به کار گرفته بود، یعنی انتقاد از «خرافات و موهومات» و نادانی و ناآگاهی عامه را بکلی رها کرده و طرحی نو را برگزیده است.

وزیر خان لنکران، اولین تمثیل آخوندزاده در انتقاداز نظام دیوانسالار فئودالی نیمه استعماری ایران است که ضمن بازگویی یك داستان عشقی مورد هجو قرار می‌گیرد. می‌توان این تمثیل را به عنوان اولین کمدی اجتماعی ـ انتقادی تاریخ نمایش ایران محسوب کرد.

خلاصه تمثیل چنین است که تیمور آقا برادرزادهٔ خان لنکران عاشق نسا خانم، خواهرزن وزیر خان لنکران می‌شود. اما وزیر برای اینکه «عزت و اختیارش» نزد خان برای همیشه پایدار بماند، نسا خانم را برای خان لنکران نامزد کرده و می‌خواهد به‌وسیلهٔ ازدواج خواهرزن خود با خان لنکران، ارتباط قرابتی نیز با وی برقرار کند. شعله خانم، خواهر نسا خانم وزن وزیر، اسباب ملاقات این دو عاشق را همیشه در اندرون خود فراهم می‌کند، اما در ضمن یکی از این دیدارها، وزیر، تیمور آقا را در اندرون خانه خود یافته و پیش خان لنکران شکایت می‌برد. خان لنکران که حکومت را از پدر تیمورآقا غصب کرده و از او دل خوشی نیز ندارد، به فراشان حکومتی امر به‌گرفتن و کشتن تیمورآقا می‌دهد. اما درست در لحظه‌ای که تیمورآقا بدست فراشان حکومتی در خانه وزیر گرفتار شده، خبر می‌آورند که خان لنکران در دریا غرق شده است. بدین ترتیب، تیمورآقا، با تشریفات بر مسند حکومت لنکران می‌نشیند.

---

۴۲. قابل ذکر است که در آن تاریخ هنوز اندیشه جمهوریخواهی به ذهن اکثریت روشنفکران ایرانی خطور نکرده و تنها فکر نوئی که در بین آنها طرفدارانی داشت، حکومت مشروطه در مقابل حکومت استبدادی مطلقه بوده است و بدیهی است که آخوندزاده هم بدور از چنین جریانی نبوده است.

۴۳. این تمثیل در چهار مجلس و در سال ۱۲۶۷ هـ‌ق نوشته شده و در سال ۱۸۷۳ میلادی در باکو نمایش داده شده و به زبان انگلیسی نیز در سال ۱۸۸۲ میلادی ترجمه شده است.

با طرح این داستان نمایشی، میرزا فتحعلی هم زندگی خانوادگی و حرمسراهای عمال حکومتی، و هم خود دستگاه حکومت که لبریز از فساد است را نشان می‌دهد. و از طرفی زمان رویداد واقعه را نیز مقارن با حکومت فتحعلی شاه قاجار گرفته که درست دو سال بعد، شهر گنجه به دست «سیسیانف» تصرف و به روسیه ملحق می‌شود.

دو نکتهٔ اساسی در تمثیل، یکی نشان دادن دستگاه فاسد دیوان سالار حکومتی است که «اندرون و بیرونش»، هر دو از جهل و فساد و ظلم لبریز است و دیگری مطرح شدن حقوق زن در جامعهٔ عقب‌ماندهٔ فئودالی است که مرد سالاری برای طرح خواست وحقوق زن اندك روزنه‌ای باقی نگذاشته است.

در مجلس سوم، میرزا فتحعلی نوع روابط و ضوابط حاکم بر دستگاه دولتی را بخوبی ترسیم می‌کند. خان لنکران که همچون هرخانی در هر گوشه ازمملکت، خود در حکم قوای قضائیه، مقننه و اجرائیه عمل می‌کند، حماقت و جهل خود را با قضاوت‌های ابلهانه نشان می‌دهد:

خان: سلیم بیك بگو عارضین را به‌حضور بیاورند.

ایشیک آقاسی باشی: (ازمیان طالار) غدیربیك! عارضین را با نوبه بیار جلو.

غدیربیك دونفر مدعی و مدعی علیه را پیش می‌آورد، تعظیم می‌کند.

عارض مدعی: خان، قربانت شوم، عرض دارم!

خان: بگو ببینم مردکه، چه عرض داری؟

مدعی: خان قربانت شوم، امروز اسبم را برده بودم رودخانه آب بدهم، اسب از دستم در رفت، گریخت. این مرد از جلو می‌آمد، صداش کردم: ای مرد به خاطر خدا این اسب را برگردان. خم شد سنگی از زمین برداشت به طرف اسب انداخت. سنگ به‌چشم راست اسب خورده کور کرد. الحال اسب بی‌مصرف شده است. دیگر به کار من نمی‌خورد. تاوان اسبم را می‌خواهم نمی‌دهد، با من مجادله می‌کند.

خان: (به مدعی علیه) چنین است مردکه؟

مدعی علیه: قربانت شوم، چنین است. اما من عمداً سنگ نینداخته‌ام.

خان: پوچ نگو، اگر قصد نباشد چطور می‌شود سنگ را برداشت انداخت؟ تو هم اسب داری یا نه؟

مدعی علیه: دارم قربانت شوم.

خان: (به مدعی) ای مردکه تو هم برو بزن یك چشم اسب این را کور کن. الن بالسن والعین بالعین و الجروح قصاص. اینکه کار مشکلی نیست! صمد بیك فراش را روانه کن برود آنجا باشد تا آن شخص قصاص خود را بگیرد!

صمد بیك تعظیم کرده پائین آمده فراش به آنها داده برمی‌گردد.

خان: سلیم بیك بگو عارض دیگر هم اگر هست پیش بیایند، زود باشید که امروز می‌خواهم به سیاحت بروم.
سلیم بیك: غدیربیك عارض دیگر اگر داری پیش بیاور.

غدیربیك دو نفر دیگر پیش می‌آورد.

خان: آخ حکومت! دیگر از تو با زحمت تر چیزی در دنیا هست؟ مردم همه در فکر و خیال آسایش خود است، من باید فکر هزار هزار نفر را داشته باشم! درد دلش را وارسی کنم! از اول حکومتم تا امروز هرگز عارضی را از در خانهٔ خود رد نداده‌ام.
سلیم بیك: دعای این همه مردم اجر زحمت شماست. در حقیقت این مردم برای شما به منزلهٔ عیالند، آبادی ولایت لنکران از برکت عدالت شماست.

عارضین پیش آمده تعظیم می‌نمایند.

مدعی: خان قربونت، برارم ناخوش بو، گفتند این بیا حکیمه، سه تومانش دادم،بالاسر برارم‌آوردمش به امید اینکه چاقش کنه. به رسیدن سر مریض خونش گرفت. بیرون آمدن خون همان مردن برارم همان. حالا می‌گویم بی مروت لامحاله پولم را پس بده. پولم را پس نمی‌دهد هیچ، می‌گویداگرفصدش نمی‌کردم بدتر ازین می‌شد. هنوز ادعائی هم با من دارد. بدادم برس دور سرت گردم.
خان: (به مدعی علیه) جناب حکیم چه طور اگر فصدش نمی‌کردی بدتر از ین می‌شد، بدتر ازاین چه می‌شود؟
مدعی علیه: قربانت شوم خان، برادر این به مرض مهلك استسقا مبتلا بود. اگر خون نمی‌گرفتم شش ماه بعد از این بی‌شك و شبهه می‌مرد. به یك خون گرفتن او را از زحمت خرج بیجای شش ماه دیگر خلاص کرده‌ام.
خان: جناب حکیم پس از این قرار به قول شما باید این مرد مبلغ دیگر هم باز به شما تعارف بدهد.
حکیم: بلی قربانت بگردم، اگر انصاف بکند البته!
خان: (رو به حاضرین کرده) واللّه نمی‌دانم دیوان اینها را چه نحو بکنم که قطع دعوا بشود. هرگز دعوائی به این مشکلی را دچار نشده بودم.
یکی از حاضرین: قربان سرت، احترام طایفهٔ حکما واجب است. به کار مردم می‌خورند. بفرمائید این مرد یك خلعتی هم به او بدهد، راضیش کند. خصوصاً این حکیم را بنده می‌شناسم خیلی حکیم حاذقی است.
خان: حالا که آشنای شماست همچو بشود، به حرف شما عمل کنند.

رو به‌عارض کرده

ای مرد برو یك دانه چوخا به حکیم تعارف کن، از تو راضی بشود. صمد بیك! فراش بده برود چوخا را از این مرد بگیرد به حکیم بدهد...(۴۴)

جایگاه اجتماعی زن و حقوق وی برای اولین بار در این تمثیل است که در ادبیات ایران طرح شده ومی‌بینم که چگونه زنی برای نخستین بار از اطاعت برده وار در نظام فئودالی سر باز زده و از «انتخاب» حرف می‌زند:

وزیر: ... من این حرفها را به خاطر آن به شما می‌گویم طوری نشست و برخاست بکنی، نسبت به شما حرف بد پیش خان گفته نشود که دلش از نسا خانم سرد بشود. چونکه الحال برای نسا خانم بی‌اختیار است. به من هم فرموده است تا هفتهٔ دیگر تدارکش را ببینم عروسی کند و این هم انگشتریست پیشکش فرستاده، نسا خانم بیا بگیر بکن انگشت.

انگشتر را کف دست نسا خانم می‌گذارد.

نسا خانم: دختری که در حق خواهرش بدگمان بشوند لایق خان نمی‌باشد. این انگشتر را ببرید لایق خان دختر پیدا کرده، انگشتش بکنید.

انگشتر را پیش وزیر زمین می‌گذارد و بیرون می‌رود.(۴۵)

تیمورآقا: (رو به‌وزیر کرده) وزیر جهة آمدن من به‌خانهٔ شما آن بود که من خواهرزن تو نسا خانم را دوست داشته و می‌دارم. می‌خواستم به‌حکم خدا و شرع رسول و به‌رضایت خودش او را ببرم. اما شما به‌خاطر بعضی آرزوهای دور و دراز می‌خواستی او را به‌آن غیر مرحوم بدهی، و ما هم از این جهة نمی‌توانستیم اصل مطلب را به شما اظهار بکنیم...
اما در باب شغل وزارت بنا به اصلاح امور ملك و ملت ازمن جق توقع نخواهی داشت. برای آنکه مداخلهٔ امثال شما به امور مملکت خلاف انصاف و مروتست. چون هر که بخواهد امور مملکت را موافق قاعده به اصلاح بیاورد و رعیت و ملت را ترقی بدهد، لابد باید مردمان بی‌اطلاع غیرکافی و با غرض را، از ریاست خلع کند و امور ملك و ملت را به مردان کاردان کافی و بیغرض با اطلاع واگذارد. اشخاصی را که طمع‌کاری، و رشوه‌خواری، عادت طبیعی شده است، وحکم را

---

۴۴. تمثیلات، همان، ص ۶۷ _ ۶۴.
۴۵. تمثیلات، همان، ص ۷۸ _ ۷۷.

محض جلب منفعت خود به‌خلاف حق و استحقاق می‌دهد، دخیل کار بندگان خدا نکند، تا امور دولت و ملت بطور درستی رو به ترقی گذارده، عموم رعایا و نوکر و غیرنوکر، آسوده و فارغبال بوده باشند...(۴۶)

اگرچه میرزا فتحعلی با آوردن شخصیتی چون تیمورآقا و خصوصاً بیاناتی که در انتهای تمثیل از او می‌آورد، قصد کرده که شخصیتی مثبت را در مقابل خان و وزیر ارائه دهد، اما به‌سبب پرداخت بیش از حد رمانتیك از چهرهٔ وی، تقریباً شخصیت اجتماعی‌اش را به‌فراموشی سپرده است. کشمکش اصلی نمایشنامه، دشواری تیمورآقا با خان و وزیر است که بر سر نسا خانم صورت می‌گیرد و نه بر سر نحوهٔ حکم‌رانی آنها. و همانطور که قبلاً هم اشاره کردیم، فقط در پایان تمثیل و آن هم در برگردان فارسی آن است که میرزا فتحعلی، نظرگاه تیمورآقا را نسبت به دستگاه حکومت و شیوهٔ حکمرانی بطور پریده رنگ و خطابه‌وار بیان می‌کند.

تمثیل **وزیر خان لنکران** اگرچه نسبت به‌دو تمثیل قبلی، از لحاظ موضوع نوی که دارد و همچنین پرداختن به مسائل اجتماعی، از مرتبهٔ بهتری برخوردار است، اما تلفیق دو داستان اصلی تمثیل ـ داستان عشقی بین تیمورآقا و نسا خانم و داستان وزیر، تیمورآقا و خان با مهارت و ظرافت انجام نگرفته است. پرداخت شخصیت‌هائی چون زیباخانم و وزیر بخوبی صورت گرفته، اما کردارهای شعله خانم در هاله‌ای از ابهام قرا دارد و نمی‌دانیم به سبب چه انگیزه‌هائی شعله خانم خودش را تا آن حد در خطر می‌اندازد.

به هر حال، تمثیل وزیر خان لنکران به عنوان نخستین کمدی اجتماعی ـ عشقی درادبیات نمایشی ایران از خود جای پای محکمی گذاشته است. زیرا که به سبب نزدیکی خصوصیات روحی ایرانیان با چنین موضوعاتی، این گونه نمایشنامه نویسی، مدتهای طولانی تسلط خود را در ادبیات نمایشی ایران حفظ می‌کند.

خرس قولدور باسان (دزدافکن)(۴۷)

حکایت **خرس قولدور باسان** یا **خرس دزدافکن**، کمدی رمانتیك ـ روستائی است که علاوه بر تصویر روابط فئودالی، حقوق زن در چنان جامعه‌ای را هم مطرح می‌سازد.

این تمثیل اگرچه از لحاظ بافت نمایشی و پرداخت شخصیتها، حاوی ارزشهای بسیاری است، اما ضعفهای عمده‌ای نیز دارد که به یکدست بودن آن لطمه وارد کرده است. این تمثیل گویا به سبب برخورداری از موضوعی «ملودراماتیك» و پایانی خوش، با

---

۴۶. تمثیلات، همان، ص ۸۵ ـ ۸۳.

۴۷. این تمثیل در سه مجلس و به سال ۱۲۶۸ هـ‌ق نوشته شده و در تماشاخانهٔ تفلیس در سال ۱۸۵۲ م به نمایش گذاشته شده است.

استقبال بهتری از طرف خوانندگان ایرانی زوبرو شده است.

خلاصهٔ تمثیل خرس قولدور باسان چنین است که «بایرام» از اهالی اوبهٔ «محال شمس‌الدینلو» که جوانی دلیر و بی‌باك و بی‌چیز است، عاشق پریزاد از خانواده‌ای مرفه شده، اما از آنجا که قیومیت پریزاد با عمویش «مشهدی قربان» است وی نمی‌خواهد گله و ایلخی که از پدر پریزاد برای وی به ارث مانده به دست کسی غیر بیفتد، از دادن پریزاد به بایرام خودداری کرده و می‌خواهد اورا جبراً به پسرش «تاروردی» بدهد. متقابلاً بایرام برای از میدان بدر کردن تاروردی، نقشه‌ای طرح می‌ریزد تا اورا از سر راه برداشته و به پریزاد برسد. بایرام با همکاری زلیخا و نمازبیك، نقشه طرح می‌کنند تا ضمن آن تاروردی برای جلب رضایت پریزاد به راهزنی و لخت کردن آدمها برود. تاروردی هم که شخصی ترسو، اما ساده و زود باور است، فریب این نیرنگ را خورده و برای خوشایند پریزاد، تصمیم به راهزنی می‌گیرد. در پی این تصمیم، تاروردی با دو تن دیگر از اهالی اوبه، در بیابان راه بر کاروانی گرفته و مشغول لخت کردن آن می‌شوند. اما از قضا، کاروان مزبور، کاروان حیوانات باغ‌وحش است که از درون صندوقهایش بجای کالا، خرس و میمون بیرون می‌آید. یکی ازخرسها با تاروردی دست به‌گریبان می‌شود. در همین گیرودار، بایرام که در بیابان مشغول شکار است، سر رسیده و گلوله‌ای به خرس می‌اندازد و خرس زخم برداشته و به جنگل فرار می‌کند. تاروردی هم از مهلکه می‌گریزد و «دیوان بیکی» با قزاقها سر می‌رسند و بایرام را به جرم راهزنی دستگیر می‌کنند. دیوان بیکی او را جهت رسیدگی و تحقیق به اوبه می‌آورد. اهالی اوبه از معرفی راهزنان حقیقی امتناع می‌کنند. اما با آمدن «فوق نمسه»، محافظ کاروان جانوران و شناسائی تاروردی بوسیله‌اومعلوم‌می‌شود که راهزن اصلی تارودی بوده است و نه بایرام. اما خوی جوانمردی بایرام اجازه نداده و او تمام ماجرا را تعریف می‌کند و تقصیرها را خود به‌گردن می‌گیرد. دیوان بیکی هم که جوانمردی بایرام را مـی‌بیند، از سر تقصیر آنها می‌گذرد. مشهدی قربان هم رضایت می‌دهد که پریزاد به عقد بایرام در آید و قضیه با خوشی به اتمام می‌رسد.

قبل از هر چیز یکی دو نکتهٔ تکنیکی را مورد بحث قرار می‌دهیم: اول مسئلهٔ آوردن حیواناتی مثل میمون و خرس بر روی صحنه است که بی‌شك میرزا فتحعلی بیشتر تحت تأثیر سیرکها آنها را وارد تمثیل خود کرده است.دیگری مسئلهٔ زبان آدمهای تمثیل است. زیرا که علی‌رغم آنکه همگی به‌زبان ترکی حرف می‌زنند، اما نمی‌دانیم دیگر حضور شخصی بنام «مترجم» درتمثیل برای چه منظوری است.

اگر از این نقاط مبهم و تاریك در بافت نمایشی بگذریم، همانطور که اشاره کردیم، مسئله زن و حقوق او جای مهمی را در تمثیل بخود اختصاص داده و میرزا فتحعلی از شخصیت زن، تصویری مترقی و مبارز ـ در رابطه با قوانین پدرسالاری حاکم بر جامعه در آن تاریخ ارائه داده است. پریزاد با تصمیم قاطع خود مبنی بر عدم ازدواج با تاروردی و

پافشاری برای وصلت با بایرام، در واقع قهرمان اصلی و پیروزمند تمثیل می‌شود. چنانکه در مجلس سوم در حضورهمهٔ اهالی اوبه و مأموران دولتی، قاطعانه در مقابل عمویش که قیم او نیز هست، ایستادگی می‌کند:

پریزاد: (به مترجم) به دیوان عرض کن من هرگز به تاروردی نمی‌روم. اگر بخواهند مرا به تاروردی بدهند بی‌شك خودم را هلاك می‌کنم.(۴۸)

امّا نکتهٔ بحث انگیز تمثیل، قطعه پایانی آن است که در واقع نوعی توهین به مردم ایران وفراخواندن آنها به اطاعت از دولت روس و اظهار حق شناسی از آن دولت است که در برگردان فارسی میرزا جعفر وجود دارد. همین قطعه سبب گردید که بسیاری از ایرانیان اهل سواد با سوءظن به موضع‌گیری آخوندزاده در قبال ایرانیان و دولت استعماری روس نگاه کنند. اما بعدها با توضیحات «میکائل حسن اوغلی رفیعلی»(۴۹) روشن گردید که این «گراف سالاگوب»(۵۰) مدیر تماشاخانهٔ تفلیس بوده که بر سلیقهٔ خود در متن و اجرای نمایشنامه‌ها تغییراتی می‌داده است. از جملهٔ آن تغییرات، افزودن همین قطعهٔ مورد پسند حکام تزاری برای خواندن مردم به اطاعت از دولت روس در پایان تمثیل **خرس دزد افکن** بوده است. این قطعه چنین است:

دیوان بیکی: ای جماعت الحال برای شما عبرت باشد. دیگر وقتیست منتقل بشوید بر اینکه شما مردمان وحشی نیستید، از شما قباحت دارد پی کارهای بد بلند بشوید. این قدر حریص و راغب دزدی و دلگی شدن بس است. هیچ می‌دانید دولت روس چه خوبیها به‌شما کرده وشمارا از چه نوع بلاها محافظت می‌کند؟ بر شما لازم است که بزرگ خودتان را بشناسید. حق ولی نعمتی او را بجا بیاورید. همیشه به امر و نهی او مطیع بشوید. رسوم بندگی و آداب انسانیت را یاد بگیرید. مگر نمی‌شنوید کسانی که دزدی و دلگی نمی‌کنند و به صنعت و تجارت مشغولند چه قدر آسوده و خوش گذران هستند؟(۵۱)

واضح است که مطالب فوق با اعتقادات میرزا فتحعلی کاملاً مغایرت داشته و صحت گفتهٔ «رفیعلی» در زمینهٔ افزودن قطعهٔ فوق به تمثیل توسط «سالاگوب» را تأیید می‌کند.

---

۴۸. تمثیلات، همان، ص ۱۵۴.

49. M. Rafili.

50. Salagoub.

۵۱. تمثیلات، همان، ص ۱۵۶ ـ ۱۵۵.

سرگذشت مرد خسیس(۵۲)

کمدی **سرگذشت مرد خسیس** بی‌شك در میان آثار نمایشی میرزا فتحعلی چه از لحاظ برخورداری از بافت نمایشی محکم و شخصیت پردازی و طرح موقعیت‌های کمیك و چه از لحاظ دربرگیری مضامین اجتماعی و اقتصادی، مکان نخست را به خود اختصاص می‌دهد. و اگر قضاوت منصفانه‌ای کنیم، باید اقرار کرد که این تمثیل یکی از کمدیهای خوب در تاریخ‌ادبیات نمایشی جهان محسوب می‌شود. زیرا که تمام عواملی که سبب اشتهار آثاری چون **خسیس**(۵۳) مولیر، **شوالیهٔ‌آزمند**(۵۴) پوشکین و **نفوس مرده**(۵۵) گوگول شده، درکمدی‌سرگذشت مرد خسیس میرزا فتحعلی تمام و کمال وجود دارد.

تمثیل سرگذشت مرد خسیس، زندگانی شخصی سوداگر و طماع را نشان می‌دهد که ارزشهای اجتماعی در ارتباط با پول برای وی معنا پیدا می‌کند. اما تمثیل تنها سرگذشت شخص سوداگر، و خست او نبوده، بلکه بیشتر مناسبات اجتماعی و اقتصادی را که آدمها گرفتار آنند تصویر می‌کند.

بدین ترتیب، این تمثیل برخلاف بسیاری از کمدیهای از این دست، کمدی «حاجی قرا»، شخصیت محوری آن به شمار نرفته و نمی‌توان آن را یك **کمدی کاراکتر**(۵۶) خواند. زیرا که آنچه در این تمثیل حائز اهمیت بوده، چگونگی شرایط و رویدادها است و نه چگونگی خوی و منش شخصیت‌ها.

مجلس اول تمثیل در کنار «اوبهٔ» حیدربیگ اتفاق می‌افتد. حیدربیگ که قصد دارد با «صوناخانم» عروسی کند از نداشتن پول برای راه اندازی سوروسات عروسی حرف می‌زند. عسکربیك و صفربیك، دوستانش به او پشنهاد خرید مال فرنگ می‌دهند تا از پولی که بدست می‌آید بتواند بساط عروسی را فراهم کند.مال فرنگ توسط دولت روس خرید و فروشش ممنوع شده و قاچاق محسوب می‌شود. در انتهای مجلس تصمیم بر این می‌گیرند تا از «حاجی قرا» بزاز اوبه، برای این منظور پولی قرض گرفته و راهی سفر تبریز شوند.

> **حیدربیك**: ... دولت روس چیت فرنگ را قدغن کرده است. کسی از ترس نمی‌تواند برود بیاورد. مگر به اتفاق یك نفر آدم رشید و بهادر جرئت بکند... مردمان اینجا چنان به چیتهای فرنگ حریصند که هر وقت هر جا می‌بینند دیگر به روی حریر و پرند نگاه نمی‌کنند. عسکر بیك می‌گوید هم ارزانست و هم قشنگست، و رنگش هم نمی‌رود. زنها برای این چیتها بی‌اختیارند هیچ چیت روسی را اعتنا

---

۵۲. این تمثیل در پنج مجلس و به سال ۱۲۶۹ هـ.ق نوشته شده و به کمدی **حاجی قرا** نیزشهرت یافته است. این کمدی در سال ۱۸۷۳ م در تماشاخانه شهر باکو به اجرا در آمده و به زبانهای دیگر نیز ترجمه شده است.

53. The Miser.

54. The Coveteous Knight.

55. Dead Souls.

56. Comedy of Character.

ندارند.(۵۷)

مجلس دوم در دکان بزازی حاجی قرا روی می‌دهد. بیکها منظور و قصد خود را با حاجی در میان می‌گذارند. حاجی قرا که مرد خسیس و طماعی است و کالاهای روسی‌اش هم فروش نرفته‌اند، راضی می‌شود که ضمن قرض دادن مقداری پول با بهره به بیکها، خود نیز همراه آنان برای خرید پارچه‌های فرنگی برود:

حاجی قره: (تنها) بسکه سر این پدرسوخته صاحب مال قلب نشستم، جانم تلف شد، تا قیامت این‌ها فروش نخواهد رفت. می‌گویند مال فرنگ خرید و فروش نکن، سوداگری هم می‌کنی مال روس و قزلباش بخر بفروش. من چه خاك بسر بریزم این مال روس و قزلباش، چرا فروش نمی‌شود؟ خیر تا یك همچو کاری نمی‌شد نمی‌توانستم ضرر اینها را در بیاورم. پاشوم بروم خانه تدارك خودم را ببینم، همچو خیری کم اتفاق می‌افتد والا من غصه مرگ می‌شدم.(۵۸)

در مجلس سوم اتفاق مهمی روی نمی‌دهد، جز آنکه مخاطرات و مشکلات بازگشت کاروان حاجی قرا را نشان می‌دهد. حاجی و بیکها که «مال فرنگ» را خریده‌اند، در کنار رود «ارس» برای عبور از مرز، مجبور به فریب دادن قزاقها می‌شوند. بعد از گذشتن از رود نیز دچار راهزنان ارمنی شده که با رشادت حیدربیك از این مهلکه نیز سالم بدر می‌روند. در این مجلس، سیمای «دون کیشوت» واری از حاجی قرا ترسیم شده که خالی از لطف نیست. چنانکه پس از برخورد با راهزنان ارمنی و رشادت حیدربیك، تازه حاجی قرار میدان‌دار می‌شود و هایهوی راه می‌اندازد:

حاجی قره: ... باید به چند نفر از این قبیل مردمان تنبیه کاملی کرد که دیگر جلو قاچاقچی را نگیرند... من به شما خاطرجمع شدم، عقب ماندم. والا ضرب شست خود را به اینها می‌نمودم، و از این قبیل نادرستها، از برای آینده راهها را پاك می‌کردم.

عسکربیك: خوب دفعهٔ دیگر که راست آمدی، ضرب شست را نشان بده، حالا که گذشت.

حاجی قره: انشاءالله خواهید شنید...(۵۹)

مجلس چهارم، یکی از زیباترین مجالس تمثیل از لحاظ پرداخت عناصر کمدی و

---

۵۷. تمثیلات، همان، ص ۱۷۲ـ۱۷۱.
۵۸. تمثیلات، همان، ص ۱۹۱.
۵۹. تمثیلات، همان، ص ۲۱۱ـ۲۱۰.

ایجاد موقعیت‌های کمیك است. در این مجلس می‌بینیم که حاجی قرا برای آنکه بتواند زودتر به مقصد رسیده و اجناس خود را در جمعه بازار به فروش رساند، از کاروان بیکها جدا شد و خود به تنهائی با نوکرش براه می‌افتند. در سر راه با دو ارمنی کشاورز بیچاره برخورد کرده و حاجی چنین تصور می‌کند که آنها از راهزنان هستند. متقابلاً آن دو ارمنی نیز تصور می‌کنند که حاجی قرا از گردنه بگیرهاست. این دو موقعیت نامتجانس و کمیك، باعث ایجاد صحنه‌ای زنده و سرشار از خنده می‌شود:

کرمعلی آقا خانه‌ات خراب شد. دو تا آدم پیش رویمان می‌آید. نگفتمت که از رفیقهات بیخود جدا نشو؟ طمعت زور آورد سوا شدی آمدی!ده برو که خوب به بازار آغچه بدیع رسیدی، مال فروختی! الآن خواهند گرفت.

حاجی قره: پسره چه حرف مفت می‌زنی، که می‌تواند مال مرا بگیرد؟

کرمعلی: اینها می‌گیرندها، پیشتر بیا ببین، بی‌شك اینها یساول موورا و است...

حاجی قره: ... تو سر بار خودت قایم بنشین نیفت، من جلو اینها را بگیرم ببینم حرفشان چه چیز است... به یاری خدا کاری باید بکنم که دیگر کسی جرأت نداشته باشد طمع به مال قاچاقچی بکند...

تفنگ را دست گرفته می‌رود سر راه ارمنیها.

حاجی قره: آدم کیستید بگوئید؟ واگرنه می‌زنمتان‌ها.

مگرویچ: آه جان من، چرا می‌زنی دیگر؟ ما که خلافی به شما نکرده‌ایم. رهگذریم، راه می‌رویم.

حاجی قره: جفنگ نگو، همه کس راه می‌رود، راستش را بگو ببینم که هستید؟ این وقت شب اینجا چه کار دارید؟

مگرویچ: «طوغی» هستیم، رفته بودیم دشت درو می‌کردیم. درومان تمام شد، حالا برگشته‌ایم می‌رویم خانه‌مان.

حاجی قره: با این حرفها سر مرا می‌پیچانید که چه؟ من از آنها نیستم که خیالتان رسیده... تا شما را شل و کول نکنم، نه ولایت از دست شما آسوده می‌شود و نه آیند و روند، از دست شما خلاصی دارد.

مگرویچ: (تعجب کنان) اراکیل این چه می‌گوید، یعنی چه؟

اراکیل: موافق قاعده پیش برو، احوال بگیر، بپرس ببین چه می‌گوید؟ مقصودش چه چیز است؟

مگرویچ: ای برادر ما مردمان فقیر، رعیت پادشاه هستیم. سر خودمان را به کاسبی نگاه می‌داریم. در عمر خودمان هرگز به کسی ضررمان نرسیده است؛ نه راهزنیم، نه قراسورانیم. ما چه کاره‌ایم که ولایت از دست ما آسوده نباشد؟

حاجی قره: من ازحیله بازیهای شما خبر دارم... تفنگهاتان را بریزید زمین! والا می‌زنم‌ها، خود بدانید؟

مگرویچ: آه جانم تفنگمان کجا بود که زمین بریزیم؟ مائیم و این دو تا داس!...
حاجی قره: ... یراقهاتان را بریزید، والا بخدا که تفنگ را به سر دلتان خالی خواهم کرد!
مگرویچ: ... ما یراق نداریم. چه چیز را بریزیم؟ آخر تقصیر ما، گناه ما؟ برای چه به ما غضب کرده‌ای؟
حاجی قره: ... قورومساقها صنعت دیگر قحط شده بود که این کار را برای خود پیشه قرار دادید؟
مگرویچ: ای جان عزیز، دیگر در دنیا بهتر از صنعت ما صنعت دیگر هم هست؟ پیشهٔ ما نباشد، نان گیر کسی نمی‌آید. عالم همه از گرسنگی می‌میرند.
حاجی قره: ببین، ببین، جرأتش را نگاه کن؟ تعریف صنعتش را هم می‌کند. قرشمالها، مردم عذاب بکشند به عرق جبین و کد یمین مال جمع کنند، شما مفت مفت تصاحب بکنید؟... گفتم یراقهاتان را بریزید!
مگرویچ: اراکیل چاره چیست چه بکنیم؟
اراکیل: والله بالله تالله یراق نداریم. جز این دو تا داس دیگر برنده‌ای پیش ما بهم نمی‌رسد، می‌خواهی بیندازیم، این داسها!

داسها را می‌اندازند پیش حاجی قره.

حاجی قره: تفنگ طپانچه و شمشیرتان را بیندازید. والا آتش کردم‌ها!...
مگرویچ: حالا که باور نمی‌کنی خود بدان، هر چه دلت می‌خواهد بکن. خدا خیرت بدهد.
حاجی قره: همچو! پس ببینید که چی می‌کنم!

تفنگ را از بالای سر آنها خالی می‌کند، خر رم کرده، اراکیل از سر خر افتاده، غلت می‌خورد، حاجی قره طپانچه را کشیده...[۶۰]

اما در همین گیرودار و بگیر و ببند، مووراو و قزاقها سر رسیده و همگی را به جرم لخت کردن ارامنهٔ اکلیس دستگیر می‌کنند.

مجلس پنجم، مجلس پایانی تمثیل است که در اوبهٔ حیدربیك روی می‌دهد. زمان واقعه در مجلس پنجم، یك روز قبل از عروسی حیدربیك با صونا خانم است. حیدربیك مالهای فرنگ را فروخته و با پولی که بدست آورده، دارد عروسی خود را راه می‌اندازد. اما در حین برگزاری عروسی است که نچالنگ و «مووراو» از راه رسیده و قصد توقیف حیدربیك را به جرم کاروان زنی می‌کنند. اما با خبری که می‌رسد و همینطور روبرو شدن

---

۶۰. تمثیلات، همان، ص ۲۲۰ـ ۲۱۳.

آدمهای ماجرا از قبیل راهزنان ارامنه، حاجی قرا و غیره با هم، اصل ماجرا فاش می‌شود. حیدربیك اعتراف می کند او بوده که بخاطر راه انداختن جشن عروسی، حاجی قرا را وادار به خرید مال قاچاق کرده است. نچالنگ می‌خواهد همه را بازداشت کند که با وساطت صونا خانم و روشن شدن نیت حیدربیك از عمل قاچاق، از تصمیم خود منصرف و همگی آنها را عفو می‌کند:

صونا خانم: دور سرت گردم، سر پادشاه تصدق کن بنده بی‌جرم، آقا بی‌کرم نمی‌شود. این مطلب را شما به بالا بنویسید، شاید به این اشك چشم من رحم کنند. من از زبان خود کاغذ می‌دهم، بعد از این حیدربیك را هرگز نگذارم پی کار بد برود.

حیدربیك: نچالنك، من حاضرم این تقصیر را در داغستان پیش روی دشمنان پادشاه با خون خویش بشویم.

نچالنك: (به مووراو) والله دلم می‌سوزد، این بیچاره‌ها را از همدیگر جدا بکنم. آیا تا این مطلب را به بالا اظهار بکنیم، موافق زاکون می‌توان اینها را به ضامن داد؟

مووراو: بلی می‌شود.(۶۱)

□

نخست باید از بافت نمایشی و شخصیت پردازی تمثیل حرف زد. در میان آثار نمایشی میرزا فتحعلی، **سرگذشت مرد خسیس**، یگانه‌ترین اثر او از لحاظ زیبائی شناختی نمایشی به شمار می‌رود. زیرا که در این اثر، میرزا فتحعلی نشان داده که به اصول و قواعد درام نویسی بقدر کافی تسلط پیدا کرده و پیچ و خم‌های نمایشی را به‌خوبی می‌شناسد. «طرح»(۶۲) نمایشنامه از مجلس اول تا به مجلس پنجم به خوبی ترسیم شده، و ادغام واقعهٔ اصلی با وقایع فرعی با مهارت صورت گرفته است. بطوریکه همهٔ وقایع فرعی نمایشنامه در ارتباط و در خدمت واقعهٔ اصلی قرار دارند.

از لحاظ شخصیت‌پردازی نیز باید اذعان کرد که در تمثیل سرگذشت مرد خسیس، برای نخستین بار با آدمهائی مواجه می‌شویم که تك بعدی نبوده و سیماهائی کاریکاتور وار ندارند. آدمها ملموس و قابل درك هستند و به همین جهت اعمال و حرکاتشان بسیار طبیعی

---

۶۱. تمثیلات، همان، ص ۲۴۱.

62. Plot.

به نظر می‌رسد و هیچ گونه غلوپردازی که خاص این گونه کمدیها است، در آن به چشم نمی‌خورد. با خواندن این تمثیل، می‌توان بخوبی به خلقیات آدمها و شرایط اجتماعی آنها پی برد، چه هنگامی که «اوهان» ارمنی حرف می‌زند و چه هنگامی که حاجی قرا و نچالنگ وارد صحنه می‌شوند. نکتهٔ دیگر در شخصیت‌پردازی، انگیزهٔ حاجی قرا برای «عمل» در نمایشنامه است که برخلاف دیگر شخصیت‌های نمایشی در این رده است. مثلاً انگیزهٔ «هارپاگون»، خست و لئامت اوست، در حالیکه انگیزهٔ حاجی قرا برای عمل از حس واقع‌گرائی او در رابطه با شرایط اقتصادی و اجتماعی نشأت می‌گیرد. زیرا که در واقع، ضوابط اقتصادی که از طرف روسها وضع شده است، حاجی قرا را وادار به چنان عملی می‌کند و نه حس طماعی او.

در تمثیل سرگذشت مرد خسیس، حاجی قرا، نماینده طبقه تجاری است که در آن زمان و در شرایط ایران نیمه مستعمره شکل گرفته بود. تجاری که در پی مال اندوزی و سودجوئی چشم به امتعهٔ فرنگی دوخته و از طریق «واسطه‌گری» مال می‌اندوختند. این وضعیت، در اثر اعمال سیاستهای دول استعماری روس و انگلیس و به توسط حکومتهای استبدادی وابسته در داخل ایران ایجاد شده بود. این سیاست مانع از ایجاد صنایع ملی، که نتیجهٔ آن رشد بورژوازی ملی بود، شده و تجار را تشویق به خرید و فروش کالاهای دول استعماری می‌نمود. اما با تسلط حکومت تزاری بر قفقاز و استقرار مناسبات اقتصادی جدید، سود فوری حاجی قرا بریده شده و وی مجبور می‌شود که تابع سیاست اقتصادی جدیدشود و اجناس داخلی (روس) را به فروش برساند. البته حاجی قرا برخلاف بیکها که نفسهای آخر را در چنین نظامی مـی کشند، فقط اندکی وقت لازم دارد تابتواند خود را با شرایط جدید تطبیق دهد.

در پایان تمثیل، از زبان نچالنگ، خطابه‌ای خوانده می‌شود که کمی ایجاد بحث و مجادله کرده است. زیرا که با استناد به گفتارهای نچالنگ و نحوهٔ عمل او در نمایشنامه، اینطور مطرح کرده‌اند که میرزا فتحعلی تصرف و الحاق قفقاز به روسیه را تأیید کرده است. البته خود متن نیز چنین معنائی را انتقال می‌دهد، اما این را نباید به حساب تأیید تصرف قفقاز توسط روس‌ها از طرف میرزا فتحعلی گذاشت. زیرا نباید فراموش کرد که میرزا فتحعلی هم در آن زمان در زیر تیغ تیز سانسور تزارها قرار داشته و برای چاپ و اجرای تمثیل‌های خود چاره‌ئی جز سکوت و احیاناً انتقادهای خاموش در برابر این اعمال نداشته است. از سوی دیگر این احتمال هم وجود دارد که قطعهٔ پایانی باز هم توسط «سالاگوب»، و هنگام اجرای تمثیل به آن افزوده شده باشد. درهر حال تمثیل سرگذشت مرد خسیس یکی از آثار ماندگار ادبیات نمایشی ایران محسوب می‌شود.

حکایت وکلای مرافعه(۶۳)

آخرین تمثیلی که از میرزا فتحعلی بجای مانده، **حکایت وکلای مرافعه در تبریز** است که نمایانگر روابط ظالمانه و فاسد دستگاه عدالت و بند و بست‌های آن با مردمان با نفوذ و قدرتمند است:

آقا مردان: ... پاشو برو پیش داروغه، بگو شاهدها را همراه خود بردارد بیارد، پانصد تومان به خودش وعده کن؛ پنجاه تومان نقد، باقی نسیه. شاهدها هم یکی سی تومان، پانزده تومانش را نقد، پانزده دیگرش باشد بعد از اتمام کار می‌دهیم...(۶۴)

در نظامی که داروغه و شاهدش از چنین قماشی باشند، تکلیف بقیه روشن است. اینجا است که آخوندزاده تیغ تیز انتقاد و هجو را در لباس تمثیل بطرف دستگاه حکومت قاجارها می‌گیرد و تصویری روشن و دردناك از وضعیت اجتماعی ایران در قرن سیزدهم هجری ترسیم می‌کند.

خلاصهٔ حکایت «وکلای مرافعه» چنین است که آقامردان، وکیل عدلیه برای بالا کشیدن پولی که به ارث ازمرحوم حاجی غفور تاجر به سکینه خانم خواهرش می‌رسد، شروع به پاپوش دوزی می‌کند. او با بند و بست‌هائی که با «اهل محکمهٔ مرافعه» دارد و همینطور با تراشیدن شاهدهائی دروغین و حتا جا زدن یکی از افراد خود به جای وکیل سکینه خانم، می‌خواهد وانمود کند که از مرحوم حاجی غفور بچه‌ای بجا مانده است که ارث به او می‌رسد. این وکیل با جعل این موضوع که حاجی غفور از کلفت خود که در صیغهٔ وی بوده، بچه‌ای بجا گذاشته است و با شرط و شروط لازم با کلفت حاجی و گرفتن نیمی از ارثیه، می‌خواهد کودکی غیر را به حاجی غفور نسبت دهد. در صحنه آخر تمثیل که در محکمهٔ مرافعه روی می‌دهد، شاهدان حاضر به دادن گواه دروغ نمی‌شوند، قضایا برملا شده و پرده از توطئه آقامردان وکیل و دستیارانش برداشته می‌شود.

در این تمثیل، علاوه بر اینکه آخوندزاده انگشت بر مسئله قضاوت وکالت در چنان حکومتی می‌گذارد، چند مشکل اجتماعی دیگر را نیز مطرح می‌کند که مهمترین آن، اهل «ظلمه» بودن عزیز بیك نامزد سکینه خانم است. انتساب این موضوع به عزیز بیك، باعث از دست دادن تمامی حقوق اجتماعی وی شده است:

---

۶۳. این تمثیل در سه مجلس و به سال ۱۲۷۲ هـ‌ق نوشته شده و بوسیلهٔ «ث. باربیه دومی نار» در سال ۱۸۸۳م به فرانسه ترجمه شده است.

۶۴. تمثیلات، همان، ص ۲۸۹.

آقا مردان: ... این همه مال و دولت را یك دخترهٔ مست و ملنگ بردارد با یك پسرهٔ ناقولای اهل ظلمهٔ الدنگ بخورند، به این جهة که دختره را بغل خواهد گرفت! بنا به قول علمای ما، اهل ظلمه مردود درگاه الهی است!(۶۵)

همینطور مسئلهٔ صیغه و مشکلات حقوقی آن برای زن نیز طرح شده و می‌بینیم که چه سوءاستفاده‌ها و فجایعی در این رابطه صورت گرفته است:

سکینه خانم: آقا سلمان خودتان می‌دانید که هفت هشت ماه قبل از وبائی، تمام مردم گریخته متفرق شده بودند. حاجی غفور مرد با توکلی بود، می‌گفت من جائی نخواهم رفت. اما برای احتیاط، شصت هزار تومان پول موجود میان صندوقها، با ثبوت و شاهد برد به‌خانهٔ حاکم شرع سپرد، که اگر احیاناً بمیرم، بعد به وارث شرعی من بده... برادرم به رحمت خدا رفت. حالا زن برادرم که صیغه است هیچ ارث به او نمی‌رسد، می‌خواهد وارث برادر من شود، با من به مرافعه وا ایستد...(۶۶)

در مجموع، حکایت **وکلای مرافعه** آخرین کار نمایشی آخوندزاده، صرف نظر از چند نقیصهٔ تکنیکی، از کارهای خوب نمایشی است. علی‌الخصوص مجلس دوم که از لحاظ زمینه سازی‌های دراماتیك، ادغام حوادث و ایجاد برخورد و کشمکش‌های نمایشی از ارزشهای خوبی برخوردار است.

حکایت یوسف شاه سراج

داستان **یوسف شاه سراج و فریفتن اهل قزوین ستارگان آسمانی** را که به **ستارگان فریب خورده** هم مشهور شده، در واقع آخرین اثر داستانی آخوندزاده است که در سال **۱۲۷۳** هـ.ق نوشته شده که به زبان روسی هم ترجمه گردیده است.

اگرچه عنوان حکایت و داستان به **یوسف شاه سراج** داده‌اند، اما با مختصر بررسی پی می‌بریم که این حکایت نیز می‌توانست در زمرهٔ آثار نمایشی وی در آید و به عنوان یك تمثیل، صاحب ارزشهای بسیار خوب نمایشی هم باشد. زیرا که تمام عوامل دراماتیك لازم در این حکایت وجود داشته و امکان تبدیل آن به یك نمایشنامه کاملاً وجود دارد.

این داستان مأخذ تاریخی و نمایشیّ داشته و آخوندزاده آن را از **تاریخ عالم‌آرای عباسی**(۶۷) گرفته است. قبل از آنکه به بررسی حکایت و ریشهٔ نمایشی آن بپردازیم،

---

۶۵. تمثیلات، همان، ص ۲۹۵.
۶۶. ایضاً، ص ۲۷۳ _ ۲۷۲.

خلاصه‌ای از آن را می‌آوریم: «میرزا صدرالدین» منجم‌باشی به حضور شاه شرفیاب می‌شود و به شاه عباس عرض می‌کند که از سیر کواکب ومقارنه مریخ با عقرب چنین معلوم می‌شود که به «وجود صاحب سلطنتی» پانزده روز از عید نوروز گذشته، آسیبی وارد خواهد شد. شاه عباس از خبر منجم باشی خود را باخته و دستور برپائی جلسهٔ مشورت با حضور ریش سفیدان حکومتی و درباریان می‌دهد تا چاره‌ای برای جلوگیری از وقوع پیش‌بینی منجم باشی و رفع خطر از وجود ملوکانه اندیشه شود. از آنجا که هیچکدام از آنها راه حلی به نظرشان نمی‌رسد، گناه را بر گردن منجم‌باشی می‌گذارند...

بدین ترتیب منجم باشی را حاضر کرده و شاه امر به زدن گردن وی می‌دهد، اما سردار زمان خان که گویا «آدم رقیق‌القلب»تری است، بر حالت منجم‌باشی ترحم کرده و واسطه می‌شود و از شاه می‌خواهد که در دفع بلا از خود منجم‌باشی کمك بخواهند و اگر چارهٔ بلا رانیافت، آن وقت مستوجب قتل باشد.

منجم‌باشی نزد استادش، مولانا جمال‌الدین رفته و چارهٔ امر را از او می‌طلبد و مولانا هم چارهٔ کار را چنین گشایش می‌دادند که قبلهٔ عالم باید تا پانزده روز از عید گذشته، از سلطنت خلع و تخت و تاج را به «مجرم واجب‌القتلی»تفویض کند و خود از نظر خلایق غایب شود. در آن صورت تأثیر کواکب بر سر همان مجرم که صاحب تاج و تخت شده فرود آیدو به‌جای قبلهٔ عالم وی به هلاکت رسد و بعد از آن قبلهٔ عالم در صحت و سلامت دوباره سلطنت را از سر گیرند.

شاه امر می‌دهد که «مجرم واجب‌القتلی»را یافته و بجای او بر تخت سلطنت بنشانند. ملاباشی اظهار می‌کند که در شهر قزوین، «یوسف سراج» نامی هست که بر حکومت و

۶۷. «... استاد یوسفی ترکش دوز و درویش کوچك قلندر دعویها بزرگ کرده، سخنان بلند میگفتند و بیملاحظه ومحابا اظهار عقیدهٔ فاسد درویش خسرو بآنحضرت میکردند و الحاد آنطبقه بی‌اشتباه در آئینهٔ خاطر شاه عالیجاه پرتو ظهور انداخته دفع آنجماعت جهة اجرا رسوم شرع انور بر ذمّت پادشاه شریعت‌پرور لازم شد در وقتیکه متوجه سفر لرستان بودنـد بگرفتن درویش خسرو و اتباع او امر کردند و جماعت تاجی بیوك بدانخدمت مأمور گشته همه را در قید سلال کشیدند... چون درینسال منجمان القاء کردند که آثار کواکب و قرانات علوی و سفلی دلالت بر افناء و اعلام شخصی عظیم‌القدر از منسوبات آفتاب که مخصوص سلاطین است میکند و محتمل است که در بلاد ایران باشد و از لایحهٔ طالع همایون استخراج نموده بودند که تربیع نخسین در خانه طالع واقع شد اختر طالع در حضیض زوال و وبال است و مولانا جلاالدین محمّد منجم یزدی که درینفن شریف سرآمد زمان و در استدلالات احکام نحوی مقدم اقرانست آن نحوست را بدین تدبیر دفع نمود که حضرت اعلی در آنسه روز که معظم تأثیر قران و تربیع نحسین است خود را از سلطنت و پادشاهی خلع نموده شخصی از مجرمانرا که قتل بر او واجب شده باشد بپادشاهی مسموب سازند... قرعهٔ اختیار بنام استاد یوسفی ترکش دوز افتاد... و تاج شاهی بر سرش نهاده... و جمیع امُرار و مقربان و اهل خدمت با لشکر و قشون بآئین مقرّر در ملازمتش کمربسته بمنزل میرسانیدند... مجملاً بعد از سه روز از لباس مستعار حیات عریان گشته از تخت برتخته افتاد و بعد از واقعهٔ مذکور حضرت اعلی مجدداً بر مسند فرماندهی جلوس فرمودند و باعتقاد ظاهر بینان عالم صورت اثر آن وبال بدین تدبیر مندفع گردید...» (اسکندر بیك ترکمان: **تاریخ عالم‌آرای عباسی**، چاپ سنگی دارالخلافه طهران، ۱۳۱۴ هـ.ق، ص ۳۲۴).

خدام شریعت زبان به انتقاد گشوده و مردم را بدور خود جمع کرده و چنین و چنان کرده است. صلاح در این است که وی را برگزیده تا از تأثیر کواکب به درك اسفل واصل شود.

بدین ترتیب، یوسف سراج پسر کربلائی تسلیم، برحسب فرمایش قبلهٔ عالم، به شاهی می‌رسد و شاه عباس هم تاج از سر و شمشیر مرصع از کمر باز کرده، لباس ژنده پوشیده و از قصر شاهی بیرون می‌رود و سلطنت را به یوسف سراج واگذار می‌کند. داستان شاهی یوسف سراج از اینجا آغاز می‌شود.

یوسف شاه سراج با دستیاری آغامبارك، چاکر دربار شروع به صدور فرمانهائی می‌کند که در اساس، بنیان سلطنت استبدادی و ظالمانه شاه عباس را می‌لرزاند. القاب ملاباشی، مستوفی‌گری را گرفته و به دوستان و معتمدان خود مـی‌بخشد و شغل منجم‌باشی را از آنجا که مضر برای دولت و ملت می‌داند، ملغی می‌کند. باج و خراجهارا تخفیف می‌دهد، دستور ساختن پلها و کاروانسراها را صادر می‌کند، امر مرافعه را از دست علما گرفته به «صلحای ارباب مناصب» واگذار می‌کند، در انبارهای گندم پادشاهی بروی فقرا باز می‌کند و غیره.

اما بعد از یك هفته از جلوس به سلطنت، از آنجا که مردم قزوین عادت به این بذل و بخشش‌ها و کرامات و عدالت‌ها نداشته و «هر روز شقه‌های آدم را در دروازهٔ قلعه آویزان» نمی‌بینند و دیگـر از آدم کشتن، چشم در آوردن وگوش بریدن و دماغ کندن، اثری در شهر پیدا نمی‌کنند، ابتدا شروع به بحث راجع به‌چگونگی شاهی یوسف سراج می‌کنند و از رحمت و بردباری وی حرف می‌زنند اما پس از چندی همهٔ آنها را به سستی رای و ضعف نفس وی منسوب کرده، به خیال شورش علیه وی می‌افتند.البته در ایجاد زمینهٔ شورش و سازماندهـی آن، رجال و درباریان سهم بسزائی داشته و در واقع اسباب شورش را آنها فراهم می‌آورند. و روزی سوار و پیادهٔ بسیاری قصر شاهی را در محاصره گرفته و تیرانداختن‌ها شروع می‌شود. پس از شکستن دروازه قصر شاهی، داخل شده اما اثری از یوسف سراج نمی‌یابند. آنها احتمال می‌دهند که یا پنهان شده و یا گریخته و یا اینکه در میان هواداران خـود کشته شده است.درهمین موقع رؤسای شورش، روانهٔ ارك شاهی شده و در پی چاره جوئی جهت جانشینی شاه می‌افتند که مولانا جمال‌الدین پی می‌برد که آن روز، روز شانزدهم از عید گذشته است، پس آفت تأثیر کواکب رفع شده و قبله عالم خود می‌تواند به تخت سلطنت باز گردد.

همانطور که قبلاً هم اشاره کردیم، ریشه داستان یوسف شاه سراج، تاریخی کهن‌تر از آنچه که در **عالم آرای عباسی** ذکر شده دارد و یکی از بازیهای سنتی نمایشی برای قرنها در ایران بوده است که اشتهار به **میرنوروزی** دارد.

ریشهٔ کهن مراسم آئینی ـ نمایشی «میرنوروزی» را باید در مراسم «مغ‌کشی» که در پی حادثه «گئومات مغ‌شورشی» در ایران رسم، و هر ساله برگزار می‌گردید، جستجو کرد.

جنبه‌های دیگر این مراسم، «شاه کشی»، و یا «کوسه برنشین» بود که بعدها در طول استیلای اعراب بر ایران، تبدیل به مراسم «میرنوروزی» و «عمرکشان» گردیده است. در مورد نمایش «میرنوروزی» اشاراتی در **تاریخ جهانگشا** و چند کتب دیگر می‌توان یافت. بیضائی در مورد این مراسم چنین توضیح داده است:

> از مقوله‌ی این جشنها [نمایشهای مردم] خصوصاً دو تا هست که باید از آنها یاد کرد. یکی دسته‌ی «کوسه» است که پس از اسلام هم ادامه‌ی خود را حفظ کرد و در قرنهای پنجم و ششم با تغییر کوچکی در شکل و هنگام برگزاری بدل به دسته‌ی «میرنوروزی» یا«پادشاه نوروزی» شد... میرنوروزی مرد پست و کریه چهره‌ئی بود که در روزهای نوروز برای مضحکه و شادی چند روزی بر تخت می‌نشست، و بجای پادشاه یا امیر واقعی حکم‌های مسخره‌ئی صادر می‌کرد؛ برای مصادره‌ی اموال فلان ثروتمند یا به بند کشیدن فلان زورمند. این بازی ظاهراً برای تفریح و خنده بوده است ولی درعمق آن می‌توان نمونه‌ای از عکس‌العمل‌های کینه‌جویانه‌ی مردم زیر دست را نسبت به زبردستان دید...(۶۸)

بهر صورت، حکایت **یوسف شاه سراج** که ظرفیت نمایشی بسیاری دارد، از کارهای خواندنی میرزا فتحعلی است. زیرا که او ضمن بازگوئی داستانی تاریخی با استفاده از قالبی آئینی ـ نمایشی، «وضع دربار دولت استبدادی»(۶۹) را بخوبی ترسیم می‌کند و نادانی و جهل دستگاه سیاست و دیانت را توامان به نمایش می‌گذارد.

۳. آغازگر نقد نمایشی

میرزا فتحعلی آخوندزاده، نخستین نقاد تاریخ و ادب و نمایش در ایران است که تاریخ نگاری، ادب شناسی و بالاخره نمایشنامه نویسی را با تفکری تاریخی و مادی و به آئین «کرتیکای فرنگی» بررسی کرده است.

قبل از آنکه به بررسی انتقادهای نمایشی وی بپردازیم، لازم است که دیدگاههای آخوندزاده از فن «کرتیکا» و ضرورت باب شدن آن را در حوزهٔ تاریخ و ادب شرح دهیم.

میرزا فتحعلی در کاغذی که در تاریخ ۲۹ مارس ۱۸۷۱ میلادی برای «میرزا یوسف خان» ارسال داشته، منظور از فن «کرتیکا» را چنین بیان می‌کند:

---

۶۸. بیضائی، بهرام: نمایش در ایران، کاویان، ۱۳۴۴، ص ۴۷ ـ ۴۶.

۶۹. **اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده**، همان، ص ۴۹.

در فقرهٔ بیان کرتیکا... درجهٔ عقل و شعور وزرای شاه عباس اول در حکایت یوسف شاه بر شما پوشیده نیست. نمی‌بینید که وزرای دولت و بزرگان قوم برای نجات دادن شاه عباس ازتأثیر نحوست بی‌معنی کواکب چه تدبیر طفلانه بکار برده‌اند؟ اینهم که افترا نیست. تاریخ عالم‌آرا در برابر چشم شماست. نگاه توانید کرد. از دور شاه عباس تا این عصر برای ملت ایران در عالم تربیت از تأثیر عقاید باطله ترقیات زیاد رونداده است... اگر این حرکتها را خاطرنشان نکنی و متنبه نمی‌گردند و در غفلت می‌مانند. اگر خاطرنشان میکنی تعرض شمرده می‌شود. پس چه باید کرد؟ اما صلاح ملك وملت مقتضی آنست که خاطرنشان شود. فن کرتیکا همین است. این گونه مطالب را با مواعظ و نصایح بیان کردن ممکن نیست. وقتی که بیان کردی کرتیکا خواهد شد، وعظش و نصیحتش نمی‌توانی نامید. امروز در هر یك از دول یوروپا روزنامه‌های ساطریق(۷۰) یعنی روزنامه‌های کرتیکا و هجو در حق اعمال شنیعه هم وطنان در هر هفته مرقوم و منتشر میگردد. دول یوروپا بدین نظم و ترقی از دولت کرتیکا رسیده‌اند، نه از دولت مواعظ و نصایح. امم یوروپا بدین درجهٔ معرفت و کمال از دولت کرتیکا رسیده‌اند، نه از دولت مواعظ و نصایح...(۷۱)

در انتقادی هم که بر **روضة‌الصفا** نوشته و برای چاپ در **روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران** برای «میرزا اعتضادالسلطنه» وزیر علوم روانه کرده، منظور ازفن کرتیکا را علی‌الخصوص در روزنامه‌نگاری شرح می‌دهد:

این قاعده در یوروپا متداول است و فواید عظیمه در ضمن آن مندرج. مثلاً وقتی که شخصی کتابی تصنیف می‌کند، شخصی دیگر در مطالب تصنیفش ایرادات می‌نویسد به شرطی که حرف دل آزار و خلاف ادب نسبت به مصنف در میان نباشد. و هر چه گفته آید به طریق ظرافت گفته شود. این راقرتیقا، به اصطلاح فرانسه کریتیك می‌نامند... اگر این قاعده به واسطهٔ روزنامه طهران در ایران نیز متداول شود هر آینه موجب ترقی طبقهٔ آیندهٔ اهل ایران... خواهد شد.(۷۲)

قبلاً اشاره کردیم که آخوندزاده در زمینهٔ نقدنویسی تحت تأثیر «بلینسکی»، نقاد روس قرار داشته است. اکنون باید بررسی کرد که میرزا فتحعلی به عنوان آغازگر نقد نمایشی، چه اصول و مبانی را مأخذ قرار داده و تحت تأثیر بلینسکی، از چه جریانی در نقدنویسی پیروی می‌کرده است.

انتشار **اندیشه‌های ادبی**(۷۳) نوشته «ویساریون گریگوریه‌ویچ بلینسکی»(۷۴) در سال

---

70. Satiric.

۷۱. الفبای جدید و مکتوبات، همان، ص ۲۱۳ ـ ۲۱۲.

۷۲. اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، همان، ص ۴۴ ـ ۲۴۳.

73. Literary Musings.

74. V. G. Belinsky.

۱۸۳۴ را آغاز «ژورنالیسم» طبقهٔ تحصیل کرده و دانشگاهی روسیه می‌دانند. مقالاتش آتشین و سراسر پر ازافکار نو و ایدآلیستی جریانهای اجتماعی و ادبی آن سالها بود و بعدها هم پس از گذران از یك دورهٔ انتقالی آشوب‌گرائی به «روحی محافظه‌کار و ملت‌پرست»، تحت تأثیر سوسیالیسم «هرزن»[۷۵] بزودی به عنوان پرچمدار طرفداران تجدد و گرایشهای غربی در می‌آید. در این مرحله او دیگر نه به ادبیات کلاسیك و نه به ادبیات رمانتیك، بلکه به ادبیات مدرن دل بسته و منادی آن می‌شود. در مقام نقاد هم، ادبیات را از دیدگاه «رئالیسم ایدآلیستی» داوری کرده و در نشر و اشاعهٔ چنین مکتبی در نقدنویسی تأثیر فراوانی می‌گذارد.

تأثیرپذیری آخوندزاده را از وی می‌توان در مخالفتش با عقایُد کهنه ـ چه از نوع کلاسیك و چه از نوع رمانتیك آن، به وضوح درنوشته‌های میرزا فتحعلی یافت. از این گذشته، روح محافظه‌کارو ملت‌پرست بلینسکی که از طریق مقالاتی که در مجلهٔ «کرایفسکی»[۷۶] منتشر می‌شد، جای پای عمیقی را در آثار و اندیشه‌های میرزا فتحعلی گذاشته است. راجع به موضع‌گیری محافظه‌کارانه و ناسیونالیستی آخوندزاده پیش از این بحث کردیم.

یکی دیگر از تأثیرات بلینسکی بر آخوندزاده، نثر «ژورنالیستی»، آتشین و هجوآمیز اوست که کم و بیش تحت تأثیر همین گونه از نثرنویسی بلینسکی قرار دارد. و در مجموع می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که آمیختگی افکار رمانتیك، ایدآلیسم هگلی و سوسیالیسم هرزنی متعلق به بلینسکی، معجونی است که آن را هم در اندیشه‌ها و آثار نقادانه میرزا فتحعلی می‌توان مشاهده کرد.

از مخالفت آخوندزاده با آثار گذشتگان همین بس که در نامه‌ای که به میرزا یوسف خان نوشته، به صراحت و شجاعت به آثاری حمله می‌کند که به منزلهٔ «نص» از طرف ادبا، به شمار می‌آمده است:

> دور گلستان و زینت المجالس گذشته است، امروز این تصنیفات بکار ملت نمی‌آید. امروز تصنیفی که متضمن فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگان است، فن دراما و رمان است، رومان نیز قسمتی از شعبهٔ دراماست...[۷۷]

از آرمان «ملت‌پرستی» او هم در رسالهٔ تاریخی که در «وضع اردوی عثمانی بسال ۱۸۱۸» به زبان ترکی نوشته، رگه‌های عمیقی یافت می‌شود. چنان که در آن رساله، میرزا فتحعلی با بیانی تند و هجوآمیز، برتری سپاهیان عثمانی را به ریشخند گرفته و از

---

75. Herzen.

76. Krayevsky.

۷۷. اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، همان، ص ۵۴.

جنگاوری و کاردانی سرداران ایرانی تعریف‌ها کرده است. همینطور در نقدی که «دربارهٔ ملای رومی و تصنیف او» نوشته، رئالیسم ایدآلیستی متأثر از بلینسکی در برخورد میرزا فتحعلیِ با اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی ملای روی به خوبی مشهود است.

بطور کلی در زمینهٔ شعر، میرزا فتحعلی‌اعتقاد دارد که باید دست از سرودن غزلیات و اشعار «بی‌مضمون‌وبی‌لذت» و در زمینهٔ نثرنویسی از«قافیه و اغراقات کودکانه و تشبیهات ابلهانه» و در زمینهٔ تاریخ نویسی از «تاریخ پردازی و اغراق‌گویی» برداشت و به رابطه علت و معلولی آنها توجه نمود. این گونه دیدگاه از نقدنویسی، برای نخستین بار از طریق انتقادهای آخوندزاده وارد ادبیات ایران می‌شود و متأسفانه به نظر می‌رسد که با وی نیز پایان می‌یابد.زیرا که بعد ازمیرزا فتحعلی، کمتر کسی را سراغ داریم که این چنین برخوردی با فن «کرتیکا» در ادبیات ایران کرده باشد.

□

در زمینهٔ نقد نمایشی، میرزا فتحعلی دو عملکرد داشته، یکی شناساندن این هنر غریبه به ایرانیان، که در این رابطه ملزم به دادن یك رشته تعاریف از فن «دراما» شده و اجباراً قبل از هر چیز به تشریح و توجیه این پدیدهٔ جدیده پرداخته است، و دوم انتقاد در نمایشنامه‌نویسی در جهت شناسائی و کشف ارزشها ونقاط ضعف آنها. بنابراین در آغاز، مهمترین وظیفه وی توضیح و توجیه «فن شریف دراما» برای ایرانیان بوده است. و با توجه به ساخت اجتماعی جامعه و پندارهای مذهبی حاکم برآن، بعد «اخلاقی» نمایش را برگزیده و از طریق آن شروع به حرکت می‌کند. و این نکته را در مکتوبی که در سال ۱۸۶۸ میلادی برای میرزا یعقوب ارسال داشته، توضیح داده است:

> این نوع تصنیف غریب که ظاهرش با مزه و خوش آینده است و باطنش کلا متضمن موعظه و نصیحت در میان ملت اسلام معروف نبود. من بانی این کار شدم.نباید که بعض اشخاص اعتراضات مرا درین تصنیف که بطریق استهزا نسبت بپارهٔ اطوار و اخلاق ذمیمهٔ اهل اسلام وقوع یافته است حمل بر عدم تعصب و عدم حب ملت بکنند. زیرا که ازین اعتراضات غرض تنبیه است بر دیگران که از اخلاق ذمیمه احتراز نمایند...[۷۸]

---

۷۸. الفبای جدید و مکتوبات، همان، ص ۷۴.

همینطور در مکتوبی که برای مستوفی‌الممالک «شخص اول دولت علیه ایران» در تاریخ سپتامبر سال **۱۸۶۸** روانه کرده، ضمن بیان انگیزه خود ازتصنیف «دراما»، بعد اخلاقی آن را نیز توضیح داده:

> در ایام خدمت بنابر شوق فطری از تحصیل و تعلّم غفلت نمیکردم لهذا پارهٔ تصنیفات غریبه از قلمم بیرون آمد. مشهورترین و نافع‌ترین آنها در فن شریف دراما یعنی طیاطر است نتیجهٔ آن تهذیب اخلاق میباشدو تا امروز فیمابین اسلامیان این فن معلوم نبود...(۷۹)

بدنبال مکاتبات فوق و توضیح‌وتوجیه تصنیفات غریبهٔ خود به رجال و دوستان ایرانی‌اش، میرزا فتحعلی، در مکتوبی که برای «شاهزاده جلال‌الدین میرزا» در سال **۱۸۷۰** می‌فرستد، ضمن بیان انگیزهٔ تصنیف تمثیلات، درخواست ترجمهٔ آنها را به زبان فارسی، و پیدا کردن«شخصی از فضلای طهران» برای انجام آن را می‌کند:

> مراد اصلی ازین قبیل تصنیفات تهذیب اخلاق است. چونکه حکمای و فیلسوفان یوروپا فهمیدند که عیوب و قبایح را از طینت و طبیعت بشریه هیچ چیزی رفع نمیکند مگر تمسخر و استهزا. لهذا بدین نوع تصنیفات که باصطلاح ایشان فن دراما می‌نامند، شروع نمودند و بعد از آن انجمنها و مجمعهاباسم طیاتر بنا کردند که تشبیه ارباب عیوب و قبایح را در نظر مردم بیاورندواخلاق ذمیمهٔ بدکرداران را مجسم بکنند تا اینکه مردم عبرت بگیرند و از عیوب و قبایح احتراز نمایند. اگر شخصی از فضلای طهران که بالاصاله فارسی زبان باشد اما زبان ترکی را کماینبغی بفهمد، این تمثیلاترا بهمان قواعد و شروط و رسوم که در کتاب اشاره شده‌است. از زبان ترکی بزبان فارسی ساده بی‌کم و زیاد و بدون سخن‌پردازی و قافیه چینی، مطابق اصطلاح خود فارسی زبانان، در دایرهٔ سیاق تکلّم، نه در دایرهٔ سیاق انشا ترجمه کند...(۸۰)

در مکتوب فوق، میرزا فتحعلی علاوه بر اینکه منظور از تصنیف تمثیلات را بیان می‌کند، نخستین راهنمائی‌ها را در زمینهٔ ترجمه آثار نمایشی به زبان فارسی نیزمی‌گنجاند. تذکر این نکته بیجا نیست که تا آن تاریخ نثری که بدرد نمایشنامه نویسی بخورد، در ایران شناخته نبود و نثر ادبی آن دوره هم همانطور که میرزا فتحعلی اشاره کرده، به سبب «سخن پردازی و قافیه‌چینی» بدرد «تیارتر نویسی» نمی‌خورده است. بنابراین، نخستین گام درزمینهٔ درام‌نویسی در ایران، ایجاد زبان فارسی ساده و بی‌تکلف به «سیاق تکلم و نه در

---

۷۹. الفبای جدید و مکتوبات، همان، ص ۱۰۵.
۸۰. الفبای جدید و مکتوبات، همان، ص ۱۸۲.

دایرهٔ سیاق انشاء» بوده که میرزا فتحعلی به آن اشاره کرده است.

باترجمه و چاپ تمثیلات، میرزا جعفر با ترجمه و آوردن مقدمه‌ای که میرزا فتحعلی بر تمثیلات نوشته، دیدگاههای زیبائی شناختی آخوندزاده را هم برای خوانندگان فارسی زبان طرح می‌کند:

در طبیعت انسان دو خاصیت عمده نهاده شد؛ یکی غم دیگری فرح، گریه علامت غم، خنده نمونهٔ فرح است. گاهی وقوع مصائب و صدور مفرحات و گاهی تقریر و تحریر آنها، این دوحالت را در مزاج انسان ظاهر می‌کند. در صورت تقریر و تحریر عمده، مؤثر برای غم و فرح، و گریه و خنده، وضع حکایتست. اکثر اوقات از مصائبی که به وضع نامرغوب مذکور شده است آدم متأثر نمی‌شود، لیکن همان مصیبت را به وضع پسندیدهٔ علیحده که نقل می‌نمایند، کماینبغی تأثیر می‌بخشد. چنانکه در مجالس روضه خوانان ناقص و کامل، این هر دو کیفیت مکرر مشاهده شده. اگر نقل مصیبت و یا بهجتی که از طبایع و اخلاق بشریه مذاکره می‌شود، کماهی و فی‌الواقع مذکور شده، به طبیعت مستمع مقبول و مؤثر بیفتد، واضح و مصنف همان نقل را حکیم روشنروان و عارف طبایع انسانی می‌گویند، و ناقل کامل آنرا سخنگوی قابل. فائدهٔ نقل مصیبت و بهجت، بیان کردن اخلاق و خواص بنی نوع بشر است، که مستمع به خوبیهای آن خوشحال و عامل، و از بدهای آن متأذی و غافل گردد. و هم نفس اماره از اشتغال این قسم حکایت متلذذ شده به جلب سرور معاصی و مناهی میل نکند.

در ممالك فرنگستان، ارباب عقول سلیمهٔ به فوائد این امر برخورد شده، از عصرهای قدیم در شهرهای عظیم عمارات عالیه به اسم تیاتر برپا کرده، گاه کیفیت مصیبت، و گاه کیفیت بهجت را به واسطهٔ تشبیهات اظهار می‌نمایند.

در میان ملت اسلام تا این زمان همین نقلِ مصیبت متداول بوده، این هم به واسطهٔ تشبیه و تقریر درکمال نقصان و قصور یعنی اولاً وضع انشای مصائب موافق واقع و مطابق طبع انسانی بعمل نیامده، ثانیاً به ناقلان آن ازروی بصیرت تربیت نشده، هر کس خودسر به این امر اقدام کرده، از لوازمات جاهل، و از شرایط آن غافل است، ثالثاً برای اجرای این امر عظیم در میان ملت اسلام هرگز تدارکاتی مهیا نیست، بنابراین، کیفیت تشبیهات، که یکی از الذنعم دنیاست، در غایت وکالت ظهور می‌کند. مثلاً به یك چیز جزئی هم که شبیه در حالت تکلم، قاری بنظر نیاید چاره جو نشده‌اند. شبیه که باید از حفظ، موافق اصطلاح، مکالمه بکند، می‌بینی یك ورق کاغذ دست گرفته، با عبارات غلیظه، مراسله می‌خواند. با این حالت تقریر، شبیه چگونه به طبیعت انسان مؤثر خواهد افتاد. اما نقل بهجت به واسطهٔ تشبیهات هرگز رسم نیست، و در این خصوص تا حال بهیچ وجه تصنیفی نوشته نشده است. با وجود اینکه نقل بهجت متضمن مواعظ عجیبه ونصایح غریبه‌ایست که اگر به‌وضع بهجت فزا و طرب‌انگیز بیان نشود، هرگز طبیعت خاص و عام به‌استماع آنها راغب نخواهد گشت. مجالس نقل بهجت از قراری که در فرنگستان متعارف است اگر به کمال دقت ملاحظه بکنی، چیزی به خلاف ادب و حیا در آنجا مشاهده نمی‌شود... لهذا من نیز محض استظهار ملت اسلام ازین امر غریب، بر

سبیل امتحان شش تمثیل و یك حکایت در زبان ترکی تصنیف کرده، جملهٔ آنها را در یك مجلد معروض نظر ارباب کمال نمودم، مثل دیگر مصنفان متوقع نیستم از نیك و بدش اغماض کنند، بلکه متمنی هستم که به این علم جدید مخبر شده، بقدر قوهٔ خیال خود به تصنیف کردن امثال آنها اقدام نمایند، که از اهتمام ایشان‌این فن عجیب در میان اسلام نیز شهرت پذیرد. از من همینقدر اندازه و نمونه نشان دادن و بانی کار شدن بود.(۸۱)

در مقدمهٔ فوق بر کتاب تمثیلات، چندین نکتهٔ مهم دربارهٔ دیدگاههای آخوندزاده از نمایش فرنگستان و نمایشهای سنتی ایرانی و همینطور لزوم باب شدن نمایشهای کمدی برای تهذیب اخلاق، از طریق انتقاد دیده می‌شود.

میرزا فتحعلی نقل مصیبت (تراژدی) را حاصل غم ونقل بهجت (کمدی) را حاصل فرح که هر دو ازطبایع انسانی هستند، دانسته و به واسطهٔ شناختی که از شرایط تاریخی و فرهنگی ایرانیان در ارتباط با مذهب دارد، نقل بهجت را بر نقل مصیبت ترجیح می‌دهد.

اما دربارهٔ«شبیه‌خوانی»، میرزا فتحعلی نظرات درستی ابراز نکرده است. اوّل اینکه با انگیزه‌های این هنر آشنا نبوده، دوم آنکه درمخالفت با عقاید افراطی مذهبی نیز تعصب داشته و بالاخره آنکه در مورد نمایش، تنها ارزشهای مکتوب آن مدنظرش بوده است. درحالیکه می‌دانیم که تعزیه، نمایشی است که ارزشهای آن در شیوهٔ اجرا و عوامل بدیهه‌سازی و صحنه‌گردانی نهفته است و از لحاظ ادبی به سبب استفاده از شعرهای نازل و عوامانه که اغلب بوسیلهٔافراد ناوارد و به صورت پراکنده سروده شده‌اند، نمی‌توانسته مورد توجه و ارزشیابی از دیدگاه ادبی قرار گیرد.

بدین ترتیب، بدنبال عقاید نوی که آخوندزاده در زمینه‌های تاریخ نگاری، نقد ادب و تاریخ و تغییر و اصلاح خط ابراز کرده، لزوم جانشینی نمایش فرنگستان را به جای تعزیه تلویحاً بیان کرده است. این نظر و پیشنهاد را می‌توان آغاز نخستین مخالفت‌ها از طرف متجددین و وابستگان به فرهنگ غرب نسبت به تعزیه محسوب کرد. مخالفتهائی که از درك غلط و ارزشیابی ناصحیح ابراز می‌شدند.زیرا که در غیر اینصورت، ما اکنون می‌توانستیم صاحب یك شکل هنری مستقل و ملی در زمینهٔ نمایش باشیم. تعزیه در طول قرن چهاردهم هجری همواره از طرف روشنفکران به عنوان عاملی مذهبی ـ خرافاتی و حتا زشت و ناپسند مورد تحقیر قرار گرفته و هرگز این امکان را پیدا نکرد تا از برکت حمایت روشنفکران و اهل سواد، علاوه بر ارزشهای اجرائی در متن ادبی نیز صاحب ویژگیهائی شود.

---

۸۱. تمثیلات، همان، ص ۳۰ ـ ۲۷.

قبل از آنکه نخستین نقد نمایشی نوشته شده در ادبیات را نقل کرده و به بررسی آن بپردازیم، قسمت‌هائی ازنامهٔمیرزا فتحعلی را که پس از دریافت نسخه‌ای از ترجمهٔ «ملا ابراهیم خلیل...» برای میرزا جعفر نوشته، می‌آوریم:

... شما باید ازشروط کرتیکا خبردار بوده باشید... کرتیکا بی عیب‌گیری و بی‌سرزنش و بی‌استهزا و بی‌تمسخر نوشته نمی‌شود... حقی که نه برسم کرتیکا، بلکه برسم موعظه و نصحیت ومشفقانه و پدرانه نوشته شود در طبایع بشریه بعد از عادت انسان به بدکاری هرگز تأثیر نخواهد داشت.بلکه طبیعت بشریه همیشه از خواندن و شنیدن مواعظ و نصایح تنفر دارد. اما طبایع بخواندن کرتیکا حریص است. بتجارب حکمای یوروپا و براهین قطعیه بثبوت رسیده است که قبایح و ذمایم را از طبیعت بشریه هیچ چیز قلع نمیکند، مگر کرتیکا و استهزا و تمسخر... فن کرتیکا در منشات اسلامیه تا امروز متداول نیست... نهایت برای تربیت ملّت و اصلاح و تهذیب اخلاق هم‌کیشان و برای نظم دولت و انفاذ اوامر و نواهی آن نافع‌تر از کرتیکا وسیلهٔ نیست... دیگر فرق کرتیکا و نصحیت اینست که نصیحت در مادّه اصلاح و تربیت و تهذیب اخلاق معاصرین و اخلاف اصلاً تأثیر ندارد. اما کرتیکا درمادّهٔ اصلاح و تربیت و تهذیب اخلاق معاصرین هم بی‌تأثیر نیست و در مادّهٔ اصلاح و تربیت و تهذیب اخلاق تأثیر کامل دارد و نتیجهٔ مطلوبه می‌بخشد... دول یوروپا کرورها خرج کرده در هر شهر بزرگ عمارتهای رفیع البنا باسم تیاتر احداث کرده‌اند که در آنها مردان و زنان حکایات کرتیکا و استهزا را در حق هم‌وطنان خودشان استماع کنند و مجالس تشبیهات استهزاشدگانرا شاهد نمایند و از آنها عبرت اندوز شوند...[۸۲]

□

پس از آنکه میرزا آقا تبریزی از ترجمهٔ کتاب تمثیلات آخوندزاده صرف نظر کرده و خود تصمیم می‌گیرد «مختصری به همان سبك و سیاق در زبان فارسی» بنویسد و آن را «در میان قوم سرمشق» قرار دهد، در سال ۱۲۸۸ هـ.ق سه نمایشنامه خود را محرمانه برای میرزا فتحعلی آخوندزاده می‌فرستد. میرزا فتحعلی نیز پس از خواندن «طیاطر»های میرزاآقا، مکتوبی بر سیاق کرتیکا در جهت راهنمائی میرزاآقا برای رفع نقایص و معایب و

---

۸۲. الفبای جدید و مکتوبات، همان، ۲۱۰ ـ ۲۰۴.

نیز آشنائی بیشتر او با «طیاطر» نوشته و برای وی ارسال می‌کند. این مکتوب که حاوی نکات مهمی از لحاظ شیوهٔ نگارش «طیاطر» و چگونگی طرح مضامین اجتاعی اوست، نخستین نقد نمایشی ادبیات ایران محسوب می‌شود و بنابر اهمیت فراوانی که دارد، تمام مکتوب را در اینجا نقل می‌کنیم:

نامهٔ شیرین شما رسید. تصنیف شما را خواندم و شما را هزار تحسین وآفرین می‌خوانم و از غیرت و ذوق شما وجد می‌کنم و امیدوارم که درین یك فن شریف که به اصطلاح فرنگیان فن «دراما» می‌نامند همیشه صرف اوقات خواهید کرد و ترقیات زیاد خواهید نمود و به دیگر هموطنان وهم‌زبانان وهم‌کیشان خودتان درین فن رهنما خواهید شد.
اما چون هنوز اول کار شماست، لهذا مرا لازم است که پاره‌یی قصورات آن را برای شما نشان بدهم که بعد از این با بصیرت بوده باشید تا به تصنیف شما درین فن از هیچ کس جای ایراد نشود و تصنیف شما مقبول خاص و عام گردد. قبل از شروع به تعداد قصورات باید دانسته باشید که طیاطر چه چیز است.
طیاطر عبارت است از یك اطاق بلند وسیع‌الفضا که در توی آن از سه طرفش متصل به دیوار حجره‌های کوچك تحتانی و فوقانی رو به طرف رابع طاق تعبیه یافته است. اهل ولایت از اشراف و تجار و کسبه و از هر صنف مردم که میل داشته باشند ذکوراً و اناثاً شب‌ها با اجرت دخول داخل این اطاق شد در حجره‌ها و بعضی در زمین طاق بر سر صندلی‌ها می‌نشینند و نظاره می‌کنند و گاهگاً شاه مملکت نیز با عیال و اطفال خود به طیاطر تشریف‌فرما می‌شود و در حجره‌یی که برای او مخصوص است می‌نشیند. آن‌وقت ماهران فن دراما که ایشان را به اصطلاح فرنگیان «آفتور» می‌نامند هر یك با لباس و وضع مخصوص داخل اطاق شده، شبیه سرگذشتی را که پیش از وقت معین شده است می‌آورند و نظاره‌کنان مکالمات ایشان را استماع می‌کنند.
پس در مطالب سرگذشت هر کیفیتی و عملی و حرفی که فی‌الجمله استهجان دارد باید هرگز وقوع نداشته باشد. درین صورت در سرگذشت اشرف خان نقل «خلا» و لفظ «نجس» و لفظ «سکه سکه» جواز ندارد. باید عوض شود. حالا بیایم به قصورات:
اول شرط فن دراما تقاضا می‌کند که عمل هر یك از اعضای مجلس به دقت تمام از مکالمه‌اش امتیاز یابد. مثلاً وقتی که باید عمل عضو مجلس بیان شود، اسمش را در فوق سطر جداگانه نباید نوشت. لازم است که اسمش متصل به همان سطر نوشته شود که شامل است به عمل او. وقتی که مکالمهٔ عضو مجلس مرقوم می‌گردد، اسمش را در فوق سطر جداگانه باید نوشت.
دوم هر عضوی که در سرگذشت مکالمه یا عمل دارد، باید اسمش درابتدای تصنیف نوشته شود. مثلاً اسم مادر سارا که شرف نسا است باید در ابتدا مرقوم گردد و لازم است که در ابتدا اسم فرامرز بیك نوشته شود تا معلوم باشد که طوطی خانم چه کس است. و اسم‌های بعضی فراش‌ها نیز که در سرگذشت اشرف خان مکالمه وعمل دارند، درابتدای سرگذشت مرقوم نشده است.
سیم در فن دراما قاعده این است که در آخر مجلس اگر ممکن است جمیع اعضای

مجلس‌ها به یک جا جمع آیند و هرگاه اجتماع همهٔ ایشان امکان نداشته باشد، باری اقلاً دو ثلث ایشان باید در آخر مجلس به یک جا جمع شوند و مکالمهٔ‌خودشان را به اتمام رسانند و سرگذشت را تمام کنند. اما در سرگذشت‌های شما اعضای مجلس در آخر سرگذشت به یک جا جمع نمی‌شوند.

چهارم غرض ازفن دراما، تهذیب اخلاق مردم است و عبرت خوانندگان و مستمعان. پس باید در نزد اشرف خان ندیمی نیز بوده باشد که رفتار و عمل او را با رعایای عربستان در هر موقع که اشرف خان را به پول دادن مجبور می‌کنند به او تعداد بکند. مثلاً درابتدای تصنیف گویا نوشته‌اید آخوند محسن معلم فرزند اشرف خان و ندیم او که او رانیز با خود به پایتخت آورده است، هر وقت که اشرف خان از ستم شخص اول و طرارخان مستوفی داد و فریاد می‌کند آخوند محسن به‌او می‌گوید:

آخوند محسن: خان آیا من به شما مکرر نمی‌گفتم که با رعایای فلان محل چنان و چنان رفتار مکن؟ مظلمه به گردن مگیر؟ آه و نالهٔ این بینوایان بی‌اثر نخواهد ماند.

ازین قبیل چیزها در هر دفعه با عبارات مختلفه که جمیع اعمال و حرکات اشرف خان در عربستان به مستمعان آشکار و معلوم گردد و در جواب سرزنش‌های آخوند محسن، اشرف خان نیز باید با اقسام مختلفه از عمل و کردار خود در عربستان اظهار افسوس و ندامت بکند. علاوه بر این، طوری بکنید که اشرف خان جمیع پول‌های خود را بدهد، مقروض هم گردد، باقی‌دار ماند و از عمل و رفتار خود در عربستان از درون دل پشیمان شود و دوباره خلعت حکومت نپوشد... از حکومت و امارت که برای او به غیر از مرارت و ندامت نتیجه‌یی نبخشید توبه کند با خدای خود عهد و پیمان بندد که اگر از این ورطه خلاصی یابد، برود در ملك موروثی خود ساکن شود و از جمیع اسم و رسم و جاه و جلال چنین دولت بی‌نظم و بی‌اعتبار طمع بریده تا آخر عمر گوشه نشین باشد. بعد از این او را به نوعی خلاص بکنید. نقل سکینهٔ کاشی را نیز دراین سرگذشت باید انداخت و اشرف خان را آدم معقول و با آبرو باید نمود. نایب کدخدا به بهانهٔ دیگر ازو پول طلبد. از آن طرف طوری بکنید که شاه به بهانه‌یی به‌شخص اول و طرارخان غضبناك شود، جمیع مایملك ایشان را از دست ایشان بگیرد و ایشان را مفلس و رسوابکند که خسرالدنیا والاخرت بشوند. چنانکه مکرر مشاهده کرده‌ایم. کیست نداند که آخر و عاقبت میرزا ابراهیم خان شیرازی و میرزا ابوالقاسم فراهانی و میرزا تقی خان و میرزا آقاخان و دیگران به کجا رسید. به همین طور تصنیف شما کامل و موجب عبرت خوانندگان و شنوندگان خواهد شد و تصنیفی خواهد بود که در کل ایران نظیر نداشته باشد.

پنجم آن رفیق شما که نقل روباه شیخ سعدی را به شما خاطرنشان کرده است حق دارد. نوشتن ومنتشر کردن این قبیل‌ چیزها در حق معاصرین محل خطر است. وانگهی در مملکتی مثل ایران که هنوز بر عمل چاپ و تصنیفات ارباب خیال آزادی مطلق داده نشده است، پس چه باید کرد؟ مطلب نیز خیلی عمدگی دارد، نوشتن بسیار واجب است... علاج آسان است تاریخ وقوع گزارش را می‌اندازید به عصر شاه سلطان حسین صفوی که در دولتش نظم نبود. گویا درعصر سلطنت او اشرف خان از عربستان

می‌آید و بدان بلا گرفتار می‌شود. درآن صورت هیچ کس گریبان شما را نمی‌تواند گرفت و معاصرین هم حساب خودشان را ازین سرگذشت خواهند برد. اگر از طرفی بحث وارد شود که شاه سلطان حسین بسیار سلیم‌النفس بود، به شخص اول و طرارخان غضبناك نخواهد شد، جواب می‌توانید داد که شاه سلطان حسین هم به آن سلامت نفس که داشت شخص اول خود را بدبخت کرده است بسیاری را از بزرگان کشته است. غضبناك شدن همیشه از قهاری نمی‌شود از سستی و بی‌نظمی هم به‌وقوع می‌آید. مع‌هذا اگر جای بحث است، به عوض او دیگری را بنویسید. اگر اسم اشرف خان در زمرهٔ معاصرین معروف است، تغییرش بدهید. مثلاً حیدرخان یا رستم خان بگویید. پایتخت هم اصفهان است. درین سرگذشت این مطلب را نیز فراموش مکنید که اشرف خان وقت شب با عملهٔ خود حرف میزند، طلوع صبح را اشاره باید کرد تا رفتن او به دیوانخانه ممکن شود. کی صبح شد که او به دیوانخانه می‌رود؟ مگر شب رفته است؟ دیگر در هر جا در موقع خود و وضع مجلس طیاطر را بیان باید ساخت. مثلاً اشرف خان می‌خواهد به دیوانخانهٔ شخص اول روانه شود، درین موقع وضع دیوانخانه را وصف می‌کنید تا اینکه ماهران فنه‌دراما یعنی آفتورها که شبیه سرگذشت را در طیاطر می‌آورند، موافق وصف شما به وضع مجلس طیاطر تغییر داده، در طرفةالعین شکل آن را که گویا سابقاً اطاق اشرف خان بود به شکل دیوانخانهٔ شخص اول مبدل کنند.

ششم از همهٔ سرگذشت‌های شمال نقل کوکب و دهباشی قاسم بهتر و دلنشین است. اسم این سرگذشت را سرگذشت دهباشی قاسم و کوکب بنهید. چون که زمان خان درین سرگذشت چندان عمل ندارد. بعد از آن طوری بکنید که حاجی رجب از عمل خود منفعل گردد از جنده بازی و شراب خواری توبه کند و هم او را قدری جوانتر به نظر بدهید. بعد از این خواننده متوجه کوکب است. حسن و رعنایی و دلربایی او را قدری زیاده‌تر وصف بکنید و زیاده‌تر واضح بنویسید که گویا او خودش حاجی رجب را به شبههٔ میلش به طاووس از دیدار خود محروم کرده است و حاجی رجب به اختیار خود ازو کناره جو نشده است و درحقیقت به طاووس میل ندارد بلکه از عشق کوکب بی‌آرام است. و در آخر طوری بکنید که کوکب از سخاوت و جوانمردی حاجی رجب بسیار متأثر شده با خلوص نیت در دل خود از حیلهٔ خود پشیمان بشود و به حاجی رجب از ستم این حکام بی‌مروت و این بی هنران و تن‌پروران بی‌غیرت به مقام شکایت آید و بگوید که ایشان چگونه ناجوانمرد و ناکس و رذیل‌الطبع‌اند که رزق خودشان را از وجه کسب ما ضعفا با شر و شلتاق تحصیل می‌کنند، به عوض اینکه به تجارت و زراعت ولایت رواج و رونق دهند و به آبادی و معموری قریه‌ها بکوشند، خودشان نیز بهره‌یاب شوند و به دیگران بهره برسانند. بعد از این از حاجی رجب استدعا بکند که او را به کنیزی قبول نماید و او را به حبالهٔ نکاح خود در آورد، یك پارچه نان خود را ازو دریغ ندارد و از چنگ آن دنی طبعان خلاص کرده از رسوایی دنیا و عذاب آخرت نجات دهد. حاجی هم گویا این بخت را از خدا خواهان بود، در کمال شادی به این تکلیف رضا می‌دهد و او را به زنی قبول می‌کند، سرگذشت تمام می‌شود. همهٔ این مطلب باید با عبارات شیرین و موثر ادا گردد. زور قلم شما را در این عبارات خواهیم دید. انشاءالله. اما کوکب مبادا حیلهٔ خود را به حاجی رجب خبر بدهد آن وقت محبت مبدل به عداوت

می‌شود. دلتنگ مشوید که زحمت شما را تجدید می‌کنم و در تصنیف عجله مکنید. این تصنیف است از شما به روزگاران یادگار خواهد ماند. باید کامل و بی‌قصور و مقبول طبایع باشد. معهذا منفعت دنیا نیز در ضمنش هست. مثلاً اگر تصنیف شما دلپذیر و شوق‌انگیز و فرح‌افزا بشود، بعد از چاپ از هر طرف هزار خریدارش پیدا خواهد شد. به چه کار مشغول خواهید بود که ازین بهتر باشد؟ اگرچه بنابر شرط فن دراما نقل جنده‌بازی نیز خالی از استهجان نیست و شبیه این نقل را نیز در طیاطر نمی‌توان آورد، نهایت برای خواندن زیاده عیب ندارد. بدان منظور که در مملکت شما اغلب شر و شلتاق حکام از منبع این قبیل چیزهاست و نوشتن این چنین سرگذشت از واجبات است. از طرف دیگراحتمال تشبیهش درایران متصور نیست، چونکه در آنجا هنوز طیاطر احداث نشده است. خاصه که سرگذشت کوکب بسیار شیرین نوشته شده است و به فن دراما از بابت حیله و تدبیر کمال مطابقت دارد، مگر در یك جا... گوش کنید: شبیه سرگذشت کوکب را به همان علت که نوشتم در مجلس طیاطر نمی‌توان آورد. اما چون این سرگذشت نیز بروضع فن دراما نوشته شده است، معهذا مطابقت کامل به جمیع شروط آن واجب است و غفلت از آن شروط به هیچ وجه جایز نیست تا خواننده خیال نکند که مصنف از شروط فن دراما اطلاع ندارد. آیا غفلت شما از این شروط درین سرگذشت کدام است؟ نگاه کنید من به شما نشان بدهم: کوکب به حاجی رجب نامه می‌نویسد و آن را به آقاباجی نمی‌خواند. حاجی رجب نیز نامه را درکاروانسرا جهراً نمی‌خواند که مبادا یزدان‌بخش و اهل کاروانسرا بشنوند. پس حضراتی که درمجلس طیاطر نشسته‌اند، نشنیدند که کوکب چه چیز نوشته است. از آن طرف حاجی رجب جواب می‌نویسد و آن را نمی‌تواند که در کاروانسرا به آقاباجی بخواند. آقاباجی جوابش را می‌آورد، می‌دهد به کوکب. کوکب نیز جواب حاجی رجب را به آقاباجی نمی‌خواند، پس حضار مجلس طیاطر باز نشنیدند و ندانستند که حاجی رجب چه جواب نوشته است.

اصلاح: وقتی که کوکب نامه را نوشته، تمام می‌کند به‌آقاباجی رجوع کرده می‌گوید:

کوکب: آقا باجی گوش کن که به حاجی رجب چه چیز نوشته‌ام.

شروع می‌کند به خواندن نامه. بعد آقاباجی می‌رود، درین مقام که آقاباجی می‌رود، وضع مجلس طیاطر باید تغییر یافته کاروانسرا و حجرهٔ حاجی رجب به نظر آید. بنابر وصف شما. وقتی که آقا باجی جواب حاجی رجب رامی‌رساند، باز کوکب به آقاباجی رجوع کرده می‌گوید:

کوکب: آقا باجی گوش کن که حاجی رجب چه جواب نوشته است.

شروع می‌کند به خواندن جواب. اینجا باز مجلس طیاطر باید تغییر یابد، باز اطاق کوکب به نظر آید. پس حضار مجلس طیاطر همه شنیدند و دانستند که کوکب چه چیز نوشته بود و حاجی رجب چه جواب داده بود. سطور جواب حاجی رجب را در کاروانسرا به قلم آوردن لزوم ندارد. تنها این کفایت می‌کند که حاجی رجب جواب می‌نویسد می‌دهد به دست آقاباجی و سطور جوابش در موقع خواندن کوکب نوشته خواهد شد. دیگر هر چه که آقاباجی در راه گفته است، مثلاً بر پدر مکر زن‌ها لعنت! حضار مجلس طیاطر نشنیده‌اند. این را نیز بدین طریق اصلاح باید کرد: مثلاً آقاباجی

این‌حرف‌هارا رد راه‌نگوید، داخل اطاق کوکب بشود، گویا کوکب هنوز در اطاق نیست یا در حیاط است یا در مطبخ است، آن وقت آقاباجی این حرفها را به زبان بیاورد:

آقاباجی - بر پدر مکر زنها لعنت... الی آخر.

پس حضار مجلس طیاطر حرف‌های آقا باجی را کلاً شنیدند، بعد از این کوکب داخل اطاق می‌شود. خلاصه،این چنین ملاحظات را باید همیشه مرعی داشته باشید. باید همیشه مجلس طیاطر در نظر شما باشد. مثلاً وقتی که اشرف خان برخاسته بسم‌الله می‌گوید، بعد به زبان می‌آورد خدایا تو مرا از دست این گرگ‌های آدمخوار نجات بده، باید حضار مجلس طیاطر این حرف‌های او را بشنوند. دراین صورت عمل او را که رفتن و داخل شدن به دیوانخانهٔ شخص اول است، باید از کلام او جدا نوشته باشید. دیگر در ابتدای سرگذشت کوکب اشاره بکنید که این سرگذشت اگرچه بر طرز فن دراما نوشته شده است، اما برای خواندن است نه برای تشبیه در مجلس طیاطر. زیرا که از بابت پاره‌یی کیفیات مناسبت مجلس طیاطر ندارد. غرضم از این اعلام این است که خواننده بداند که شما بر شروط فن دراما واقف هستید واستهجان نقل جنده‌بازی بر شما پوشیده نیست.

دیگر در اثنای آنکه کوکب دراطاق خود مشغول نوشتن نامه است و در اثنای آنکه حاجی رجب در حجرهٔ خود مشغول نوشتن جواب است، باید درمجلس طیاطر در برابر حضار مجلس سکوت و خاموشی واقع نشود. در اطاق کوکب آقاباجی را با کنیزش مشغول حرف زدن بکنید تا کوکب نامه را تمام کند. در حجرهٔ حاجی رجب یزدان بخش را با آقا باجی مشغول حرف زدن بکنید تا حاجی جواب را بنویسد، تمام کند. این کیفیت باید در هر مقام منظور شما بوده باشد. یعنی مادام که در مجلس طیاطر پرده انداخته نشده است،؟ باید هرگز سکوت و خاموشی در برابر حضار مجلس رو ندهد و باید ایشان همیشه در حالت سامعین باشند و متصل چیزی بشنوند.

هفتم در «سرگذشت آقاهاشم» چون که او بی‌چیز و بی‌مال است، طوری بکنید که باری فرزانه و با سواد و با وقار به نظر آید. به علت این که خواننده یا مستمع مایل به طرف اوست و طالب خوشبختی اوست. درین صورت روا نیست که پای‌های او را به فلك بگذارید و او را مجنون صفت بنمایید. دیگر معشوقهٔ او را برای آب آوردن بر سر چشمه مفرستید. ملاقات ایشان را در محل دیگر که باعث تحقیر هیچ یك ازایشان نشود قرار بدهید. دیگر سارا دختری به نظر می‌آید بسیار بی‌شرم و بی‌حیا، مثل سوزمانی‌ها بلکه زیاده بدتر. این صفت مغایر طبیعت دختران است و مخالف شروط فن دراما. طوری بکنید که سارا با شرم و حیا به نظر آمده باشد. پس به جمیع مکالمات او با مادر و سایرین تغییر بدهید و تریاك خوردن او را و یك مشت از گیسوهای خود کندنش را و بوسیدنش روی پای گل‌اندام باجی را منویسید. سارا تنها با آقاهاشم می‌تواند آزاده حرف بزند و هر چه دلش بخواهد بگوید.

دیگر برادر عزیز من میرزا آقا، سهو عمده و در اشد مرتبه مخالفت شروط فن دراما این است که حاجی پیرقلی به آقا هاشم می‌گوید که دخترم سارا را من خودم خواهم گرفت، به کسی نخواهم داد. واویلا! مگر این چنین حرف‌هار ا در فرنگستان در مجلس طیاطر پدر در حق دختر خود می‌تواند گفت! البته این حرف‌ها را تغییر بدهید. دیگر به جهت

آقاهاشم نیز فکری باید کرد که از فقر نجات یابد. مثلاً برای عروسی او مجلس طوری برپا سازید و جمعی را از آشنایان و خویشاوندان او در مجلس طوری حاضر بکنید، در اثنای عیش فراشی را از طرف حاکم نزد او بفرستید که بگوید آقاهاشم مژده باد عموی تو فلانکس که در حاجی ترخان تجارت می‌کرد وفات کرده است، چون وارثی نداشته است، جمیع دولت خود را که پنجاه هزار تومان است به اسم تو وصیت کرده است. تنخواه را فرستاده‌اند به قونسولگری روس در رشت، باید بروی قبض بکنی. صدای شادی ازاهل مجلس بلند می‌شود، سرگذشت به آخر می‌رسد.
هشتم «سرگذشت شاه قلی میرزا» سراپا بد است. آن رابسوزانند. به ارباب خیال شایسته نیست که این قبیل چیزها را به قلم بیاورند. ایرج میرزا حرکت بدی کرده بر سر عموی خود رسوایی فراهم آورده است. والسلام. این قبیل حرکت فیمابین مردم عمومیت ندارد. بازیچهٔ لغو و بی‌مزه است، با استهجانات زیاد منافی شروط فن دراما که شنیدنش به اکثر طبایع خوش نمی‌آید.خاصه که در حق یکی از افراد خاندان سلطنت حالیه است و احتمال خطر هم دارد. باقی امیدوارم که تصنیفات خودتان را به همان قرار که من نشان می‌دهم به تکمیل رسانیده چاپ بکنیدو منتشر بسازید و به ملت خدمتی بکنید. و بعد ازین نیز به نوشتن این قبیل تصنیفات مشغول بشوید و به جوانان قابل نورسیده هم فن دراما را تعلیم نمایید که هر یك از ایشان درین فن که اشرف فنون اهل یوروپاست چیزی خیال کرده بنویسید. بلکه از یمن اهتمام شما این فن شریف و این رسم جدید تصنیف فیمابین ملت ما نیز شهرت به هم رساند و بر همه کس معلوم گردد. در فرنگستان مصنفان این فن به حسب استعداد هر یك از ایشان به درجات عالیه رسیده‌اند و بلند نامی و اشتهار فوق‌الغایه یافته‌اند و مقرب بارگاه سلاطین شده‌اند و مستحق تعظیم و تمجید ملت گشته‌اند. به مرتبه‌یی که ملت بعد از وفات ایشان‌به جهت‌اظهارشکرگزاری‌درمقابل هنر ایشان، عمارات رفیع‌البنا یعنی نشانگاه بر سر مزار ایشان تعمیر کرده است. از جملهٔ چنین اشخاص مستحق تعظیم مولیر و شکسپیر است و هم سایرین که تعداد هر یك لزوم ندارد. دور گلستان و زینت‌المجالس گذشته است. امروز این قبیل تصنیفات به‌کار ملت نمی‌آید.امروز تصنیفی که متضمن فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگان است، فن دراما و رومان است.رومان نیز قسمی از شعبهٔ فن دراماست که تعریفش محتاج به شرح مطول است. آن را از فرنگیان که در سفارت ایشان خدمت می‌کنید، زبانی بپرسید که بیان سازند... ۲۸ ایبون سنهٔ ۱۸۷۱ در ییلاق قوجور من توابع تفلیس از برادر شما میرزا فتحعلی آخوندزاده قلمی گردید.

فصل چهارم:

میرزا آقا تبریزی، نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی زبان

مقدمه

چهرهٔ نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی زبان تا سال ۱۹۵۵ مسیحی در هاله‌ای از تاریکی و ابهام قرار داشت. نمایشنامه‌هائی که تحت عنوان **سه تیاتر** در سال ۱۳۴۰ هـ.ق در برلن طبع شد، آنها را منسوب به پرنس میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله می‌دانست و گمان می‌رفت که از اولین آثار ادبیات نمایشی ایران باشند. این نمایشنامه‌ها در آرشیو «دکتر ف. روزن»[1] دیپلمات و مستشرق آلمانی بدست آمده و با عنوان **مجموعهٔ مشتمل بر سه قطعه تیاتر منسوب به مرحوم میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله** در چاپخانهٔ کاویانی برلن به چاپ رسیده است.

انتساب نمایشنامه‌ها به میرزا ملکم خان اشتباهی بود که سالها از طرف بسیاری از محققین و ایران شناسان تکرار می‌شد. چنانکه ادوارد براون در **تاریخ ادبی ایران** نوشته است:

> سه تمثیل هم از آثار پرنس ملکم خان وزیر سابق ایران در دربار لندن بنظر رسیده که تاریخ تحریر آنها معلوم نیست. سابقاً قسمتی از آنها در پاورقی روزنامهٔ اتحاد تبریز در سال ۱۳۲۶ / ۱۹۰۸ طبع گردید اما نسخهٔ کامل هر سه تیاتر در کتابخانه دکتر ف. روزن دیپلمات و مستشرق معروف آلمانی بدست آمد و در سال ۱۳۴۰ / ۲ـ۱۹۲۱ در

---

۱. فردریک روزُن Friedrich Rosen (۱۸۵۶ ـ ۱۹۳۵) به مدت ده سال از ۱۸۱۹ تا ۱۹۰۰ به عنوان قونسول، ابتدا در بوشهر و سپس به عنوان وزیر مختار آلمان درتهران مأموریت داشته و بعدها هم در سال ۱۹۲۱ وزیر امور خارجه آلمان می‌شود. وی علاقه‌ای زیادی به ادبیات ایران داشته و دراین زمینه کتابهای با ارزشی نیز گردآوری کرده است. چند کتاب نیز از فارسی ترجمه کرده که می‌توان از **رباعیات خیام** و برگزیده‌ای از **گلستان** را نام برد.

چاپخانهٔ کاویانی برلن طبع شد. این نمایش عبارتند از (۱) سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان در ایام توقف او در طهران (سنهٔ ۱۸۱۷/۱۲۳۲) (۲) طریقه حکومت زمان خان بروجردی در سنهٔ ۱۲۳۶ ـ ۱ ـ ۱۸۲۰ (۳) حکایت کربلا رفتن شاهقلی میرزا و سرگذشت ایام توقف چند روزه در کرمانشاهان نزد شاه مراد میرزا حاکم آنجا.[۲]

انتساب نمایشنامه‌های فوق به میرزا ملکم خان اشتباهی بود که تا سالها ادامه داشت تا اینکه در سال ۱۹۵۵ «آ.ع. ابراهیموف»[۳] پژوهشگر آذربایجان شوروی با انتشار آرشیو اسناد و نامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، پرده از روی این ابهام چندین ساله برداشته و معلوم کرد که این نمایشنامه‌ها متعلق به شخصی بنام «میرزا آقا» است و میرزا ملکم خان در این مورد نقشی نداشته است[۴].

در آرشیو آخوندزاده، علاوه بر نامه‌هائی که میرزا آقا تبریزی به میرزا فتحعلی نوشته و در آنها به معرفی خود پرداخته، مکتوبی انتقادی از خود آخوندزاده هم وجود دارد که بر نمایشنامه‌های میرزا آقا، توسط آخوندزاده نوشته شده است. در بخش مربوط به آخوندزاده راجع به این «مکتوب انتقادی» مفصلاً بحث کردیم. چهار نمایشنامه‌ئی هم که به خط خود میرزاآقا تبریزی در این آرشیو موجود است، عبارتند از:

۱. سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان.

۲. سرگذشت شاهقلی میرزا در کرمانشاه.

۳. طریقهٔ حکومت زمان خان در بروجرد.

۴. قصهٔ عشقبازی آقاهاشم خلخالی و سرگذشت آن ایام.

با توجه به تاریخ رد و بدل شدن مکتوبات بین میرزا آقا و میرزا فتحعلی، نمایشنامه‌های فوق می‌بایست بین سالهای ۱۲۸۷ و ۱۲۸۸ هـ.ق نوشته شده باشند. بعدها نیز با پیدا شدن یك رسالهٔ خطی[۵] از شخصی به نام «میرزا آقا تبریزی»، یك نمایشنامهٔ دیگر نیز پیدا شده و به چهار نمایشنامهٔ فوق اضافه گردید و آن **حاجی مرشد کیمیاگر** است که احتمالاً قبل از سال ۱۲۹۱هـ.ق نوشته شده است.

---

۲. براون، ادوارد: **تاریخ ادبی ایران**، ترجمهٔ رشید یاسمی، جلد چهارم، ص ۳۳۰.

۳. ابراهیموف، آ. ع: م. ف آخوندوف آرخیوی نین تصویری، باکو، ۱۹۵۵م.

۴. گذشته از ادوارد براون، تقریباًتمام کسانی که دربارهٔ نمایش ایران چیزی نوشته‌اند، همین اشتباه را راجع به انتساب نمایشنامه‌ها به میرزا ملکم خان مرتکب شده‌اند. از جمله غلامعلی فکری در **تاریخچهٔ سی و پنج سالهٔ تئاتر در ایران** (سالنامهٔ پارس شماره ۲۱)، ایرج افشار در «**نمایشنامه‌نویسی در ادبیات ایران** (اطلاعات ماهانه، جلد ۴ شماره ۲)، جنتی عطائی در **بنیاد نمایش در ایران** و بسیاری دیگر را می‌توان نام برد.

۵. تبریزی، میرزاآقا: **رسالهٔ اخلاقیه**، نسخهٔ خطی کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، به شماره ۳۵۴۵.

۱. میرزا آقا تبریزی کیست؟

اطلاعات مختصر و ناقص ما دربارهٔ نخستین کسی که به زبان فارسی نمایشنامه‌هائی نوشته، محدود به دو نامهٔ کوتاهی است که میرزِا آقا به میرزا فتحعلی نوشته و نیز اطلاعاتی که از خود در رساله اخلاقیه داده است. فعلاً بیوگرافی میرزا آقای محدود به همین منابع و مآخذ است.

در یکی از نامه‌هائی که از میرزا آقا در آرشیو آخوندزاده یافت شده و تاریخ تحریر آن نیز نامعلوم است، خود را چنین معرفی کرده و قصد از نگارشِ «طیاطر»های خود را چنین بیان می‌کند:

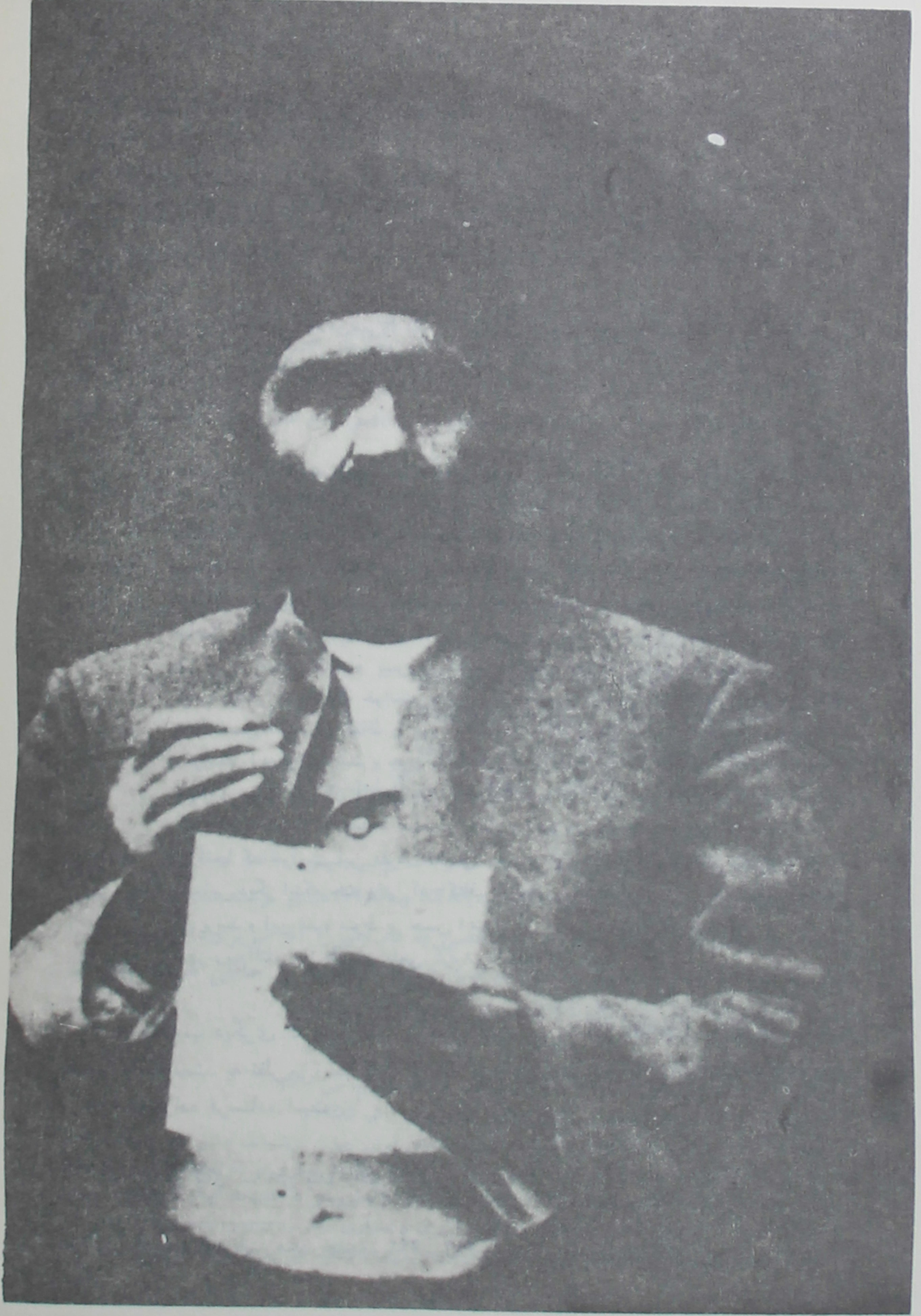
> فدایت شوم، اگرچه ظاهراً کسب فیض خدمت مسرت آیت را نکرده‌ام ولی اغلب اوقات از محامد و اوصاف محاسن اخلاق آن سرور معظم که در السنه و افواه جاریست شنیده باطناً کمال اخلاص ارادت داشته و دارم. خاصه از وقتیکه از ملاحظهٔ کتاب ترکی تصنیف آن سرور محظوظ و از نوشتجات نزهت آیات سایره نیز متدرجاً مشعوف بوده ازنکات شیرین و عبارات دلنشین آنها که موجب انواع عبرت و تربیت است بصیرت حاصل کرده‌ام. بر خود لازم شمردم که در این شیوهٔ خجسته و سبک و سیاق پسندیده بان سرور معظم تقلید و پیروی نمایم ومریدانه بساط ارادت بیارایم. اول خواستم کتاب طیاطر را چنانکه خواسته بودید بزبان فارسی ترجمه بکنم. دیدم که ترجمهٔ لفظ بلفظ حسن استعمال الفاظ را میبرد و ملاحت کلام را می‌پوشاند. در حقیقت حیفم آمد و ترجمه را موقوف داشتم و چون مرام و مرادم پیروی و ارادت بود لهذا مختصری بهمان سبک و سیاق در زبان فارسی جداگانه نوشتم و این رسم تازه را در میان قوم سرمشق گذاشتم که انشاءالله بعدها صاحبان عقل و تمیز در تکمیل و تزیین آن بکوشند.
> از آنجا که خواستم این فقرهٔ اخلاص بنده در آن صفحات نیز معلوم و مشهود آید... التماس دیگر اینکه چند وقتی این کتاب از بعضی نظرها پوشیده بماند تا وقت اشتهار آن برسد و این فقره منوط بر حسن اعتماد آن سرور است. زیاده چه زحمت دهد. فی شهر ربیع‌الثانی از طهران قلمی گردید. العبدالاقل میرزا آقا[۶]

در مکتوب دیگری که در آرشیو موجود است، میرزا آقا اطلاعات بیشتری از خود بدست داده است. به نظر می‌رسد که این باید نامه‌ای باشد که همراه نمایشنامه‌های خود برای آخوندزاده فرستاده است:

> در بیان شناختن بندهٔ راقم است.

---

۶. الفبای جدید و مکتوبات، همان، صفحات ۳۹۲ ـ ۳۹۱.



میرزا آقا تبریزی.



مجموعه

مشتمل بر سه قطعه

تیاتر

منسوب بمرحوم

میرزا ملکم خان ناظم الدوله

از طرف

چاپخانهٔ شرکت محدودهٔ «کاویانی»

چاپ و نشر گردید. برلین ۱۳۴۰

Buchdruckerei u. Verlagsanstalt
„KAVIANI" G.m.b.H., BERLIN

این بنده نامم میرزا آقاست و از اهل تبریز هستم. از طفولیت بآموختن زبان فرانسه و روسیه شوق کردم و زبان فرانسه را بقدریکه در نوشتن و ترجمه و تکلّم رفع احتیاج بشود تحصیل کرده‌ام و از زبان روسیه نیز قدری بهره دارم.
بعد از خدمات چندین ساله در معلمّخانهٔ پادشاهی و مأموریت در بغداد و اسلامبول و تصاحب چهار قطعه نشان از درجه اول و دویم وسیم معلمخانه‌و نشان مجیدیه قریب به هفت سال است که باذن اولیای دولت در سفارت دولت فخیمه فرانسه مقیم طهران منشی اول هستم.
جواب وصول عریضه و کتابرا التفات فرموده محرمانه بتوسط عالیجاه مجدت و فطانت همراه مسیو کربیل مترجم سفارت دولت بهیه روسیه مقیم طهران ارسال فرمائید.
سرور معظم من، یك نسخه از این کتاب را هم بنام نامی سرکار عالی داده بودم می‌نوشتند. چن هر چهار جزو نوشته نشده بود و چاپار روانه میشد دیگر فرصت نکردم... بخیال اینکه در عمرها وفا نیست ترسیدم بمیرم و این کتاب بآنجا نرسد در میانه تلف بشود. لهذا خواستم یکروز زودتر کتاب را فرستاده باشم و از این جهة آنقدر نتوانستم صبر بکنم که آنهم تمام بشود، هر دو را با هم بفرستم علی‌الحساب معذورم فرمائید. انشاءالله همین که تمام شد انفاذ خدمت خواهد شد. اصل منظور فرستادن یك نسخه قبل از مردن بآنجا بود، دیگر حالا اختیار با سرکار علی است.
امیدوارم که من بعد نیز این بندهرا بلطفهای غایبانه خوشوقت و پیوسته بارسال مراسلات و رجوع هر قسم فرمایشات قرین انواع مسترات فرمائید. ایام عزت و دولت مستدام باد. العبدالاقل میرزا آقا.[۷]

از مفاد این مکتوب در می‌یابیم که میرزا آقا تبریزی به زبانهای روسی و فرانسه آشنائی داشته و بعد از افتتاح دارالفنون (معلمخانهٔ پادشاهی) به سمت مترجم معلمین اطریشی در آنجا بکار مشغول بوده است. اما اینکه در کجا زبانهای فرانسه و روسی را آموخته و اصل و نسب وی چه بوده، در نامه‌هایش جوابی نمی‌یابیم. «مایل بکتاش» در مقاله‌ای که در شمارهٔ اول **فصلنامه تئاتر**[۸] چاپ کرده، نظر داده که میرزاآقا جزو محصلین اعزامی به فرانسه بوده که در زمان محمدشاه قاجار (۱۲۲۰هـ.ق) به خارج اعزام شده بودند. اما وی این نظریه را بدون مأخذ ذکر کرده و کمی مشکوك به‌نظر می‌رسد. این شك از آنجا ناشی می‌شود که اگر میرزا آقا به فرانسه عزیمت کرده و برای تحصیل مدتی نیز در آنجا اقامت گزیده بود، پس باید به نمایش فرنگستان و تماشاخانه‌های آنجا آشنائی ولو مختصری پیدا کرده باشد. در حالیکه با مطالعهٔ نمایشنامه‌های میرزاآقا در می‌یابیم که وی با ساختمان تماشاخانه و اصول و قواعد به صحنه بردن نمایش بیگانه بوده و می‌بینم که این میرزا فتحعلی آخوندزاده است که در مکتوب خود به میرزا آقا، سعی کرده

---

۷. الفبای جدید و مکتوبات، همان، صفحات ۳۹۰ ـ ۳۸۹.
۸. بکتاش، مایل: میرزا آقا تبریزی، فصلنامهٔ تئاتر، شماره ۱، ۱۳۵۶

تماشاخانه‌را برای وی توصیف کند و باعث آشنائی میرزاآقا با امکانات عملی «طیاطر» گردد.

احتمال این نظریه که میرزا آقا با «طیاطر» از طریق تمثیلات آخوندزاده آشنا شده باشد، از همه بیشتر به‌نظر می‌رسد. زیرا که خود میرزا آقا در نامه‌اش، توضیح می‌دهد که اول قصد داشته که آنها را به‌فارسی ترجمه کند، اما بعداً صرف نظر کرده و خود به‌نوشتن تمثیلاتی بر آن سیاق پرداخته است.

با پیدا شدن نسخه‌ای از **رسالهٔ اخلاقیه** در کتابخانهٔمرکزی دانشگاه تهران، اطلاعات دیگری از وی به دست می‌آید. در رسالهٔ اخلاقیه که تاریخ تحریر آن سال ۱۲۹۱هـ.ق است و می‌بایست پیش از این تاریخ نوشته شده باشد، میرزا آقا مسافرت خود در سال ۱۲۷۹ از اسلامبول به حلب را شرح می‌دهد. این رساله بیشتر تحت تأثیر کتابهائی چون **سیاحتنامه ابراهیم بیک** نوشته شده و مشتمل بر چهارده فصل است که هر فصل آن اختصاص به یکی از موضوعات اخلاقی دارد. برای مثال فصل پنجم «در بیان شکر نعمت و کفران است»، فصل ششم «در بیان مکافات عمل است»، فصل دهم «در بیان بازداشتن دوستان از عمل شنیعه است» و فصل چهاردهم «در بیان آداب متفرقه است».

در برگهای دوم و سوم از رساله، میرزا آقا نام کامل خود را چنین ذکر می‌کند: «این حقیر فقیر راقم سراپا تقصیر آقا ابن محمد مهدی مرحوم، این راسله اخلاقیه را که در...» و در آخر رساله نیز تاریخ تحریر آن را سال ۱۲۹۱ هجری قمری ذکر می‌کند. گفتیم که این رساله چهارده فصل دارد که هر فصل در بیان یکی ازمبانی اخلاقی و اجتماعی است. و در هر فصل پس از دادن تعاریفی برای آن مبحث، حکایتی نیز به دنبال آن می‌آورد. در فصل سیزدهم که «در بیان نیرنگ و شعبده بازیهای کیمیاگران است»، حکایتی وجود دارد که به گونهٔ طیاطر نوشته شده و آن را **حکایت حاجی احمد مشهود بحاجی مرشد** نامیده است.

همانطور که قبلاً اشاره کردیم، میان گروهی که به سرپرستی خسرومیرزا برای عذرخواهی از قتل گریبایدوف به روسیه عزیمت کردند، به اسم «میرزا آقا» برخورد کرده‌ایم. البه نمی‌دانیم این کدام میرزا آقا است و آیا ارتباطی با «میرزا آقا تبریزی» دارد یا خیر.

پس از دستیابی به رسالهٔ اخلاقیه که تاریخ تحریر آن ۱۲۹۱هـ.ق است، نشانه‌ای دیگر از میرزا آقا پیدا نمی‌کنیم. اگرچه در جلد سوم کتاب **منتظم ناصری** تألیف «صنیع‌الدوله»، باز هم با نام «میرزا آقا منشی اوّل» جزو اسامی سفرا و کارپردازان «دولت علیه» در ولایات دولت عثمانی برخورد می‌کنیم، اما نمی‌دانیم که بر سر میرزا آقا ابن محمد مهدی تبریزی بعد از این تاریخ چه آمده است.

۲. دیدگاههای نمایشی

گفتیم که زیبائی‌شناسی نمایشی آثار آخوندزاده بر محور «تهذیب اخلاق» وکاربرد کمدی از طریق به هجو گرفتن مضامین اخلاقی استوار است، اما اگرچه میرزا آقا تبریزی می‌گوید: «برخود لازم شمردم که در این شیوهٔ خجسته و سبك و سیاق پسندیده به‌آن سرور معظم تقلید و پیروی نمایم...»، ولی از لحاظ طرح مضامین و شیوهٔ بیان با آخوندزاده اختلافات بسیاری دارند که مهمترین آنها اختلاف بر سر کاربرد سیاسی و اخلاقی نمایش بین آن دو است.

بی‌شك میرزا فتحعلی، تمثیلات خود را برای اجرا در تماشاخانه و در حدود ظرفیت و امکانات عملی آن تحریر کرده است. اما میرزا آقا بیشتر به کاربرد اجتماعی ـ سیاسی نمایش اندیشده و به‌همین علت کم و بیش خود را از حوزهٔ محدودیتهای تماشاخانه رها کرده، قصه و نمایش را در هم آمیخته تا بتواند برش‌های عملی و نافذتری از وقایع برای خوانندگان ایرانی که تا آن تاریخ با تماشاخانه بیگانه بوده‌اند، ترسیم کند.

میرزا آقا خود در مقدمه‌ای که بر نمایشنامه‌هایش نوشته، «در سبب تصنیف کتاب» چنین می‌گوید:

> روزی راقم اوراق در مجلس یکی از یاران موافق مشغول صحبت جمعی از دوستان بود. ناگاه رشتهٔ سخن به فواید مطالعهٔ حکایات و استماع روایات کشید و کلام به سنجیدن حسن عبارات و طرز بیانات و فهمیدن کنایات و اشارات رسید. صاحب مجلس فوراً برخاست و کتاب مسرت نصاب طیاطر سرکار ادیب و لبیب آقای میرزا فتحعلی آخوندزاده و کولونل دام مجده را که در زبان ترکی با اسلوب تازه نوشته‌اند به میان آورد... چون تکرار اینگونه حکایات و تذکار این قسم تصنیفات مایهٔ ترقی و تربیت ملت است و تکمیل مراتب عبرت و تجربت، لهذا این بندهٔ بی مقدار نیز پیروی و تقلید به‌این شیوهٔ خجسته نموده با عدم استطاعت و استعداد کتابی مشتمل بر چهار حکایت و هر حکایتی محتوی بر چهار مجلس در زبان فارسی تصنیف نمود... در سنهٔ هزار و دویست و هشتاد و هشت هجرت.[۹]

سند مهمی دیگری که از میرزا آقا موجود است و دیدگاههای وی را از نمایش برایمان تشریح می‌کند، مؤخره‌ایست به صورت «سئوال و جواب» که با عنوان «در نتیجهٔ نگارش کتاب» همراه با چهار نمایشنامه در «آرشیو آخوندزاده» پیدا شده، ولی تاریخ و مکان تحریر آن نامعلوم است. میرزا آقا ضمن طرح این «سئوال و جواب» دیدگاههای

---

۹. تبریزی، میرزاآقا: **چهار تیاتر**، به کوشش محمدباقر مومنی، ابن سینا، تبریز، ۱۳۵۵، ص ۲ـ۱.

زیبائی شناختی خود را از «قصه و حکایت» بدست می‌دهد:

سئوال: فایدهٔ این پروپوچ چه چیز است؟

جواب: عرض می‌شود که چون مطالعهٔ حکایات و اطلاع از قصص و روایات و تفکر و تدبیر در آنها موجب بینائی و ازدیاد تربیت و عبرت ملت است، و عبرت و تربیت ملت سبب ترقی و آبادی مملکت، و این هر دو باعث انتظام و قدرت دولت. لهذا خواندن این گونه حکایات بسیار مفید و بلکه واجب است. از این جهت به ترقیم این اوراق پریشان مبادرت شده است...

سئوال: آخر عیوب مردم را گفتن و قبایح اعمال ایشان را صریحاً شمردن و به دیگران نمودن نتایج بد دارد و تولید عداوت و خصومت می‌نماید. در این صورت چه لزوم کرده است که آدمی عبث عبث از برای خود دشمن بهم برساند و کار پیش بیاورد.

جواب: این فرمایشات شما هر یك فصل مطلوبی جواب دارد. حالاکه حرف به اینجا کشیده است از شما عذر می‌خواهم که از درازی سخن ملالت نیاورید. اگرچه حتی‌المقدور مختصرتر عرض خواهم نمود. اولاً غرض و نفسانیت در قول گوینده شرط است که آیا از روی بیان واقع است که می‌گوید یا از راه استهزا و استخفاف. من بنده به اعلی درجهٔ صوت ندا و اقرار می‌کنم که از ملت صحیحهٔ ایرانیه هستم و در کمال غیرت و تعصب خوبی ملت خود را فخر و شرف نفس واحد خود می‌دانم و ننگ و ناموس ایشان را نیز راجع به‌شخص فرد خود می‌دانم و در هر موقع شریك و سهیم اسم و رسم این ملت بوده و خواهم بود. با وجود این از صاحبان مروت و انصاف تصدیق می‌خواهم که این گونه اشخاص نعوذبالله بچه جهت خیال خفت و استهزا نسبت به ملت خود می‌نمایند. حاشا و کلا ثم حاشا! ثانیاً ازناصحان مشفق و پیران جهان دیده شنیده‌ایم که دوست حقیقی عیب دوست را باالمشافهه به‌او می‌گوید تا متروك بدارد،و دشمن دانا معایب عدوی خود را از وی مخفی نماید تا عادت و زیادتر شود، خاصه در زیانی که قبایح اعمال در یك ملت ظهور عامه پیداکند که از اطراف و اکناف عالم موالف و مخالف خوارج بعضی در مقام خورسندی و ذوق و برخی درصدد استخفاف و استهزا برآیند. در آنوقت به افراد و آحاد ملت واجب بل متحتم است که بای نحواکان کوشیده اسباب تنبه و توجه در آن جا را فراهم بیآورند تا ملت خود را از گرفتاریهای معایب و اطوار ناپسندیده باز رهانند. پس نگارش این قسم قصص و حکایات نوعی از اسباب بصیرت و آگاهی خواهد بود...

با توجه به‌مفاهیم «سئوال و جواب» فوق، نقطه نظرهای میرزا آقا از نگارش تصنیفها را به وضوح در می‌یابیم و خط فاصل بین آنچه که «عملکرد اخلاقی» در حوزهٔ زیبائی‌شناسی نمایشی، در تمثیلات آخوندزاده می‌خوانیم و آنچه که «عملکرد اجتماعی» در آثار میرزا آقا می‌نامیم، برایمان روشن می‌شود. مایل بکتاش در این زمینه در مقاله خود

توضیحات بیشتری داده است:

> زیباشناسی میرزا آقا در تیاتر از واقع‌بینی در طرح مضامین از طریق گفتن و نشان دادن عیوب مردم و قبایح اعمال ایشان سرچشمه می‌گیرد و نتایج آرمان جویانه‌ای از طریق تأثیر بر خواننده یا بیننده، بر آن مترتب می‌شود که به قول میرزاآقا «موجب بینائی و ازدیاد تربیت و عبرت ملت است و عبرت و تربیت ملت سبب ترقی و آبادی مملکت و این هر دو باعث انتظام و قدرت دولت است» بنابراین اصلاح‌طلبی در آثار او بعدی سیاسی پیداکرده است، مقوله‌ای که میرزا فتحعلی آخوندزاده در تئاتر آن را عنوان نکرد.(۱۰)

۳. پنج نمایشنامهٔ میرزاآقا تبریزی

از میرزاآقا تبریزی پنج نمایشنامه باقی مانده است، سه تای آنها در برلن در سال ۱۳۴۰ هـ.ق با عنوان **مجموعهٔ مشتمل بر سه قطعه تئاتر منسوب به میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله** به چاپ رسیده‌اند. در مقدمهٔ این مجموعه توضیحاتی آمده که نقل آنها خالی از فایده نیست:

> مجموعهٔ ذیل کتابی است بترتیب بازی «تیاتر» که بنا بمعروف بقلم مرحوم پرنس میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله بن میرزا یعقوب خان اصفهانی است. نسخهٔ این رساله در ایران نایاب است و تنها پیش بعضی اشخاصی که بجمع تألیفات ملکم خان هوسی داشتند پیدا میشود. این کتاب در ضمن پاورقی روزنامهٔ اتحاد منطبعهٔ تبریز (که از اوایل صفر سنه ۱۳۲۶ تا اواخر جمادی‌الاولی آنسال منتشر میشد) از روی نسخهٔ متعلق به جناب آقا سید حسن تقی‌زاده بتفاریق نشر میشد ولی پیش از آنکه نشر آن باتمام رسد واقعهٔ ۲۳ جمادی‌الاولی سنه ۱۳۲۶ و برهم زدن اساس مشروطیت پیش آمده و باعث تعطیل همهٔ جراید مشروطه‌طلب شد و این کار ناقص ماند.
>
> نسخهٔ حالیّه که این کتاب در برلن از روی آن چاپ شده متعلق بکتابخانهٔ حضرت اجلّ آقای دکتر روزن وزیر امور خارجهٔ سابق دولت فخیمهٔ آلمان است که خود نیز از مستشرقین معروف میباشند و سالها در ایران بوده و نسخ فارسی زیادی جمع‌آوری کرده‌اند واینك کتابخانهٔ شخصی عالی و نفیسی دارند که از حیث نسخه‌های کتب مشرقی بسیار ممتاز و بزرگ است. حضرت معظم‌له در مقابل خواهش بعضی از ایرانیان محب علم و ادب از راه لطف باستنساخ و طبع این کتاب از روی نسخهٔ خودشان اجازه فرمودند...(۱۱)

---

۱۰. میرزا آقا تبریزی، همان، ص ۴۶.

۱۱. ناظم‌الدوله، میرزاملکم خان: **مجموعهٔ مشتمل بر سه قطعه تیاتر**، برلن، چاپخانهٔ کاویانی، ۱۳۴۰هـ.ق.

سه نمایشنامه‌ائی که در این مجموعه و به غلط به نام میرزا ملکم خان به‌چاپ رسیده‌اند، عبارتند از:

۱. سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان در ایام توقف او در تهران که در سنه ۱۳۳۲ بپایتخت احضار میشود و حساب سه سالهٔ ولایت را پرداخته مفاصا می‌گیرد و بعد از زحمات زیاد دوباره خلعت حکومت پوشیده میرود. و این حکایت در چهار مجلس تمام میشود انشاءالله تعالی.

۲. طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی و سرگذشت آن ایام در چهار مجلس تمام میشود بعون‌الله[۱۲].

۳. حکایت کربلا رفتن شاه قلی میرزا و سرگذشت ایام توقف چند روزه در کرمانشاهان نزد شاه مراد میرزا حاکم آن جا و در چهار مجلس تمام میشود.

علاوه بر این سه نمایشنامه، نمایشنامهٔ چهارمی نیز در آرشیو آخوندزاده همراه با سه نمایشنامهٔ فوق پیدا شده که عنوانش چنین است:

۴. حکایت عاشق شدن آقا هاشم خلخالی به سارا نام دختر حاجی پیرقلی و سرگذشت آن ایام. این حکایت در ضمن چهار مجلس تمام می‌شود.

با شناسائی رسالهٔ اخلاقیه تألیف «آقا ابن محمد مهدی تبریزی» به شماره ۳۵۴۵ در مجموعهٔ نسخ خطی کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، نمایشنامهٔ پنجمی نیز به آثار میرزا آقا اضافه می‌شود که عنوان آن هم‌چنین است:

۵. حکایت حاجی احمد مشهور بحاجی مرشد کیمیاگر.

بدین ترتیب، میرزا آقا تبریزی، نخستین نویسنده‌ای که در زبان فارسی آثاری به «شیوهٔ خجسته و سبك و سیاق پسندیده» طیاطر نگاشته و از خود به یادگار نهاده تا «در میان قوم سرمشق» گذاشته شود، از خود پنج نمایشنامه بر جای گذاشته است که در حد حوصلهٔ این بخش به بررسی یکایك آنها می‌پردازیم.

سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان

ارزشهای دراماتیك نخستین تجربهٔ یك فارسی زبان در حوزهٔ ادبیات نمایشی، با توجه به عدم آشنائی با مفاهیم عملی نمایش فرنگستان از سوی ایرانیان، نمی‌توانست بیش از آنچه که در سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان آمده، نمود داشته باشد. و

۱۲. این نمایشنامه بین سالهای ۱۳۲۴ تا ۱۳۲۶ هجری توسط عبداله قاجار رئیس مطبعهٔ شاهنشاهی در تهران چاپ و منتشر شده است.

همانطور که خود میرزا آقاهم اذعان دارد، «شرح حالی است از بابت بیکاری در لباس قصه و حکایت». نقایص و کاستی‌های این نخستین تجربه نمایشنامه‌نویسی در زبان فارسی نه تنها از عدم آشنائی نویسنده با اصول و قواعد درام‌نویسی بلکه همینطوراز قصد و نیت وی از نگارش چنین «نوشتجات نزهت آیات سایره» سرچشمه می‌گیرد. زیرا که در آن تاریخ، میرزا آقا کوچکترین چشم‌اندازی از اینکه تمثیلاتش در تماشاخانه‌ای به اجرا در آید، نداشته و صرفاً کاربرد اجتماعی ـ ادبی آنها را مدنظر داشته است. به همین سبب قلم را از قید و بندهای اصول درام‌نویسی رها ساخته و در بسیاری از جاها در نمایشنامه‌های خود، فن توصیف داستان نگاری را برای طرح مضامین بکار گرفته و چنین است که نمایشنامه‌های میرزاآقا را می‌توان «حکایتهای محاوره‌ای» خواند. اما همین «حکایتهای محاوره‌ای» به سبب ارزشهای نمایشی و اجتماعی بسیاری که دارند، ونیز به‌عنوان نخستین تجارب در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی در ادبیات ایران، قابل بحث و تأمل‌اند.

داستان در نخستین تجربهٔ میرزا آقا چنین است که اشرف خان حاکم عربستان برای دادن مفاصا و دوباره پوشیدن خلعت حکومت، به پایتخت می‌آیدو مجبور می‌شود که برای انجام منظور خود از ذات مبارک همایونی و شخص اول [صدراعظم] گرفته تا فراشان و قاپوچی‌ها و اهل طویله و غیره رشوه داده و درآخر سر نیزدرحالیکه تا خرخره بوسیله اهل حکومت چاپیده شده است، خلعت حکومت را پوشیده و آماده فرار از پایتخت می‌شود. بلایائی که در پایتخت بر سر حاکم بیچاره می‌آورند، آنقدر عذاب آورند که اشرف‌خان فریاد برمی‌آورد:

> اشرف خان: ... به پیرم من دیگر حکومت نمی‌خواهم دیگر حکومت به این قسم حرام است بلکه قرمساقی است من فردا می‌روم هرچه می‌خواهد بشود. جهنم هر چه باقی به پای من بنویسند می‌دهم سرم را بر می‌دارم از این جا می‌روم. الله الله چه ولایتی چه ولایتی.(۱۳)

نتیجهٔ سیاسی مهمی که سفر اشرف خان به پایتخت دارد، آن است که او و همراهانش شیوهٔ حکومت داری را می‌آموزند. چنانکه «کریم آقا» خواهرزادهٔ خان چنین پندش می‌دهد:

> اشرف خان: بازی‌های وزارت ما را دیدی آن ارباب توقع و این پیش‌کش و این تعارف و این خلعت... کجا بروم چه کنم؟
>
> کریم آقا: عربستان بروید حکومت بکنید.

---

۱۳. تبریزی، میرزاآقا: پنج نمایشنامه، به کوشش ح صدیق، طهوری، ۱۳۵۴، ص ۲۰.

اشرف خان: شوخی می‌کنی کریم آقا؟
کریم آقا: خیر شوخی کدام است این‌ها همه درس است به ما می‌دهند فردا ما هم پدر رعیت را در می‌آوریم می‌ترسید چه.(۱۴)

همانطور که قبل از این به اختصار اشاره کردیم، موضوع بیشتر نمایشنامه‌های میرزا آقا بر حول محور انتقاد ازحکومت دور می‌زند. چنانکه سرگذشت اشرف خان...، انتقاد تندی از حکومت و دربار است که ضمن آن از «اعلیحضرت قوی شوکت اقدس همایون شاهنشاه جمجاه کارآگاه السّطان بن السطان بن السلطان فلان الدین شاه شیدالله تعالی دعائم دولته» گرفته تا صدراعظم و درباریان و فراشان حکومتی را بطور مستقیم و بدون «احتمال خطر» به باد انتقاد می‌گیرد. بطوریکه در جائی از نمایشنامه، آنها را یك «گله قطاع‌الطریق» می‌خواند:

اشرف خان: ... من نمی‌دانم این جا شهر است یا سرگردنه! به حق خدا باز سرگردنه، باز سر گردنه! یك گله قطاع‌الطریق جمع شده‌اند یکی وزیر یکی مستوفی یکی کدخدا بچه بازی در آورده‌اند.(۱۵)

می‌توان ادعا کرد که کمتر اثر ادبی از دورهٔ قاجارها یافت می‌شود که در آنها مستقیماً خود «ذات ملوکانه» و دربارش آنطور که در نمایشنامه‌های میرزاآقا به‌هجو گرفته شده، به تمسخر گرفته شده باشند.

اکنون باید به بررسی فنی نمایشنامه و چگونگی برخورد نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی زبان با هنر درام‌نویسی فرنگی پرداخت و دید که یك ایرانی در آن مقطع چه چشم‌اندازهائی از هنر نمایش داشته است.

با خواندن آثار میرزا آقا به وضوح می‌توان دریافت که وی شناخت کافی از تماشا و تماشاخانه نداشته و برخلاف میرزا فتحعلی که آثار درام‌نویسان بزرگ را مطالعه و حتا بسیاری از آنها را بر روی صحنه‌های تماشاخانه‌ها مشاهده کرده، از تمام این فرصتها و امکانات محروم بوده است. جهان‌بینی نمایشی میرزا آقا منحصر به‌تأثیراتی بوده که وی از مشاهدهٔ نمایش‌های «تقلید» و «تعزیه» در «تکیه دولت» و سایر تکایا و نیز خواندن تمثیلات آخوندزاده گرفته است. ادغام این دو نوع تکنیك متفاوت را دقیقاً می‌توان در ساختمان نمایشی آثار او دید. بنابراین میرزا آقا تبریزی، نخستین نمایشنامه‌نویس درادب فارسی را نمی‌توان یك مقلد صرف از ادبیات نمایشی فرنگستان دانست. چه از لحاظ مضمون و چه از

---

۱۴. پنج نمایشنامه، همان، صفحات ۳۳ ـ ۳۲.
۱۵. پنج نمایشنامه، همان، ص ۳۷.

لحاظ شکل نمایشی، رگه‌های بسیاری از ادب و نمایش سنتی ایران در آثار اووجود دارد.

ادغام تکنیك‌های نمایشی تقلید و تعزیه، و به کار بردن وحدت‌های زمان و مکان خاص نمایشهای تقلید و تعزیه در «سرگذشت اشرف خان...» دلیل بر این گفته است.

در مجلس اول از سرگذشت، ما شاهد تغییرات زمانی بسیاری هستیم که وحدت زمان را از لحاظ فن درام‌نویسی فرنگی دچار گسیختگی کرده و امکان تطبیق عملی نمایشنامه را با صحنهٔ تماشاخانه غیرممکن می‌سازد. چنانکه در یك مجلس بسیار کوتاه از لحاظ زمانی، وقایع به ترتیب از صبح به شب و صبح دیگر به‌فردا صبح روز دیگر، نیمساعت بعد و بالاخره عصر همان روز تغییر پیدا می‌کند.

از لحاظ وحدت مکان نیز این گسیختگی وجود داشته و اشکالات فراوانی را برای به صحنه بردن نمایشنامه ایجاد می‌کند. برای مثال درهمان مجلس اول می‌خوانیم:

اشرف خان: خوب دویست اشرفی هم برای تحویلدار ببرند لالش بکنند.
(فردا صبح قربان بیگ وجوهات و تعارفات را رسانده برمی‌گردد.)

اشرف خان: بچه‌ها پاشید برویم در خانه برگردیم.

ناصر: بلی همه حاضر هستند.

اشرف خان: (برخاسته) بسم‌الله الرحمن‌الرحیم خدایا به‌امید تو مرا از دست این گرگ‌های آدمخوار نجات بده.
(می‌رود داخل دیوان خانهٔ شخص اول رو به تالار)[۱۶]

در صحنهٔ بسیار کوتاه بالا، سه بار مکان و یك بار زمان نمایش عوض می‌شود. از این گونه اشکالات نمایشی در «سرگذشت اشرف خان...» فراوان یافت می‌شود.

ادغام قصه با نمایش یکی دیگراز اشکالات نمایشی آثار میرزا آقا را تشکیل می‌دهد. زیرا که «توصیف» جای «عمل» را گرفته و نمایشنامه ازحالت نمایشی خارج و حالت روایت را به‌خود می‌گیرد. چنانکه در آغاز مجلس اول می‌خوانیم:

اشرف خان در آخر سنهٔ ۱۲۳۲ به پایتخت احضار شده روز ورود به حضور همایونی شرفیاب و بلافاصله خدمت شخص اول و از آن جا به منزل خود می‌رود و شب با کریم آقا صحبت می‌کند.[۱۷]

و یا در آخر مجلس اول آمده است:

---

۱۶. پنج نمایشنامه، همان، صفحات ۸ ـ ۷.

۱۷. پنج نمایشنامه، همان، ص ۵.

همان ساعت صدا می‌کند فراش می‌آید سه تومان می‌دهد می‌گوید همین الان این‌ها را برمی‌داری درخانه به الله داد بیگ داده برمی‌گردی. بگو انعام شما است خان داده است. فراش سه تومان را برمی‌دارد به الله داد بیگ می‌دهد برمی‌گردد.(۱۸)

و بالاخره گسیختگی وحدتهای نمایشی و ادغام قصه و نمایش را در انتهای مجلس دوم می‌توان دید:

... اشرف خان بیچاره شب در کمال دل تنگی و با این خیالات خوابیده در خواب می‌بیند که در میان حیاط راه می‌رود هفت هشت مار سیاه بزرگ در زیر پای او پیدا و حمله بر او می‌کنند از ترس جیغ کشیده و از خواب بیدار می‌شود. صبح بیرون می‌آید به همین خیال با کمال ترس که آیا تعبیر خواب چه باشد در دم حیاط آن طرف تالار کریم آقا را صدا کرده خواب خود را به او نقل می‌کند که ناگاه از در دیوان خانه پانزده نفر میرغضب‌ها تمام قرمزپوش و غدارها حمایل کرده داخل دیوان خانه ایستاده‌اند که همه جمع یك جا بیایند خدمت خان. خان بیچاره آن خواب هولناك و میرغضب دیده وحشت غالب گشت و عروق و اعصاب متحرك شد روده‌ها پیچیدن گرفت و شکم به صدا در آمد خود را در حیاط عقب انداخته و حسن آفتابه به خلا رسانید...(۱۹)

اکنون به بررسی انتقادهای آخوندزاده از «سرگذشت اشرف خان...» پرداخته و خواهیم دید که وی با چه دیدگاه و معیارهائی نمایشنامه را به نقد کشیده است.

در آغاز، آخوندزاده به عدم آشنائی میرزا آقا با تماشاخانه و شرط و شروط درام‌نویسی پی برده و در مکتوب خود کوشش می‌کند که ابتدا تصویری از معماری«طیاطر» را برای میرزا آقا ترسیم کند و سپس از اصول و قواعد درام‌نویسی برای وی حرف می‌زند. آخوندزاده، «قصورات» اساسی نمایشنامهٔ سرگذشت اشرف خان را چنین برمی‌شمارد:

الف: آخوندزاده اعتقاد دارد بر اینکه شخصیت اشرف خان باید بگونه‌ای در نمایشنامه طرح شود که وقتی آن بلایا در پایتخت بر سر او می‌آید، برای وی عبرت شده و نه تنها از اعمال مشابه‌ای که خود در عربستان انجام داده، پشیمان گردد بلکه باید از دوباره پوشیدن خلعت حکومت هم صرف نظر کند. این پیشنهاد میرزا فتحعلی از لحاظ شخصیت‌پردازی صحیح است و در اصل هم باید اشرف خان چنین عملکردی را داشته باشد. اما در اینجا نقطهٔ اختلاف آخوندزاده با میرزاآقا بر سر عملکرد اخلاقی و سیاسی نمایش خطوط روشن‌تری بخود می‌گیرد. میرزا فتحعلی می‌خواهد بسان معلم اخلاق نکات و جملات قصار تحویل خواننده دهد و «تهذیب اخلاقی» را مدّ نظر دارد، اما میرزا آقاکه خود

۱۸. پنج نمایشنامه، همان، صفحات ۱۲ـ۱۱.
۱۹. پنج نمایشنامه، همان، ص ۱۷.

در درون منجلاب فساد حکومتی در ایران زندگی کرده، و بینشی سیاسی در این زمینه پیدا کرده است، می‌داند که اشرف خان با هر جان کندنی، رشوه‌ها را داده، خلعت حکومت را دوباره پوشیده، و رهسپار عربستان می‌شود و در آنجا به‌تلافی، او هم پدر رعایای بیچاره را در می‌آورد. البته میرزا آقا نتوانسته که این مسائل را در سیمای اشرف خان در نمایشنامه بخوبی ترسیم کند. در هر حال، پیشنهاد نخستین آخوندزاده از لحاظ اصول و قواعد جاری درام‌نویسی قرن نوزدهم منطقی بوده و بکارگیری آن به انسجام و پختگی کاراکتر اشرف خان می‌توانسته کمك بسیاری کند.

ب: آخوندزاده معتقد است که باید داستان خوشگذرانی اشرف خان را با سکینهٔ کاشی از جهت آنکه به ابعاد اخلاقی شخصیت اشرف خان لطمه وارد می‌کند، حذف کرده و نایب کدخدا به بهانه دیگری از او طلب رشوه کند که این هم انتقاد بجائی بنظرمی‌رسد.

ج: میدانیم که آخونـدزاده نیز در یك نظام استبدادی زندگی می‌کرده، اما گویا کمابیش نظام سلطنتی تزارها را بهر شکل پذیرفته بوده است. به همین علت و نیز شاید بخـاطر گریز از تیغ سانسور و خطرات احتمالی آن، صحیح نمی‌دانسته که در نمایشنامه خود شخص شاه نیزبه انتقاد گرفته شود. لهذا به میرزا آقا پیشنهاد می‌کند که شاه به بهانه‌یی به شخص اول و طرارخان خشم گرفته و اموال آنها را مصادره کرده و آنها را افشا کند. بدین ترتیب نه تنها شاه را از مهلکه بدور نگاه دارد بلکه شخصیتی مثبت از او ارائه دهد. در اینجا آخوندزاده احتمالاً اینگونه برخورد و در افتادن با شاه و دربار را حاوی خطراتی برای «فن شریف دراما» که تازه در ایران پا به عرصه وجود نهاده بود، میدانسته است و به میرزا آقا توصیه می‌کند تا زمانی که آزادی چاپ و بیان در ایران وجودندارد و از طرفی وظیفه هست که از اوضاع و احوال جاری انتقاد کرد، راه علاج، در به عقب راندن تاریخ وقایع است. برای مثال به میرزاآقا پیشنهاد می‌کند که تاریخ واقعهٔ اشرف خان را از زمان سلطنت فتحعلی شاه قاجار به عصر شاه سلطان حسین صفوی به عقب اندازد. بطوری که هم حرف خود را زده باشد و هم از تیغ سانسور و خطرات آن در امان ماند.

د: رعایت وحدتهای مکان و زمان را به وی گوشزد می‌کند و علی‌الخصوص توضیح مکان رویداد وقایع را ازجهت آنکه بازیگران قادر شوند که «شبیه سرگذشت را در طیاطر آورند» لازم می‌شمارد.

در اینجا باید یادآوری کرد که ما نمی‌دانیم آیا میرزا آقابراساس انتقادات و پیشنهادات آخوندزاده، آثار خود را بازنویسی کرده است یا خیـر. زیرا نسخه‌هائی که به ما رسیده، همان نسخی است که برای میرزا فتحعلی فرستاده شده و طبیعتاً از اصلاحاتی که میرزا فتحعلی پشنهاد کرده، در آنها خبری نیست.

طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی

در میان آثار میرزا آقا تبریزی، نمایشنامهٔ **حکومت زمان خان** از اشتهار بیشتری برخوردار است و در واقع بهترین کار او از لحاظ مضمون و قالب نمایشی محسوب می‌شود. اگرچه همان نقایصی که در «سرگذشت اشرف خان» وجود دارد، در این اثر نیز دیده می‌شود، اما از لحاظ «واقعه‌پردازی» و داشتن شخصیتهائی فعال و نمایشی نسبت به سرگذشت اشرف خان برتری‌هائی دارد. این نمایشنامه در چهار مجلس به اتمام می‌رسد که خلاصهٔ‌موضوع هر مجلس بدین قرار است:

مجلس اول ـ زمان خان در سنهٔ **۱۲۳۶** هـ.ق حاکم بروجرد می‌شود و برای اینکه در آغاز خود را پیش نظر مردم، حاکمی عادل جلوه دهد تا بعداً بتواند بهتر و بیشتر غارت کند، امر می‌دهد که از «دزد و دغل و شراب و جنده» جلوگیری شود. برای همین منظور، فراش باشی نیز «وارطانوس» ارمنی را احضار کرده و به وی دستور می‌دهد که از فروش شراب خودداری کند.ارمنی ابتدا با خواهش و تمنا و سپس با دادن رشوه، فراش باشی را نرم کرده و او را راضی می‌کند که به کارش ادامه دهد.

مجلس دوم ـ بعد از مدتی، زمان خان شروع می‌کند از بی‌پولی نالیدن و دستور می‌دهدکه راه مداخلی پیدا کنند. فراش باشی هم برای حل این مشکل، تصمیم می‌گیرد که کوکبِ فاحشه را به جان حاجی رجب تاجر انداخته تا به این وسیله بتوانند حاجی رجب تاجر را خوب سرکیسه کنند.

مجلس سوم ـ این مجلس به رد و بدل شدن نامه‌های دعوت بین کوکب خانم و حاجی رجب اختصاص دارد که بالاخره هم برای شب یکشنبه قرار دیدار را می‌گذارند.

مجلس چهارم ـ در شب یکشنبه اتفاق می‌افتد. همینکه حاجی رجب وارد خانهٔ کوکب شده و می‌نشیند تا با او معاشقه کند، فراشها به داخل خانه می‌ریزند. ده باشی پس از گرفتن قول جبران معافات (حق‌السکوت) از جانب حاجی رجب آنجا را ترک کرده و کوکب خانم نیز با ایجاد یك صحنهٔ ساختگی، حاجی رجب را وادار می‌کند که سیصد تومان پول برای حق‌السکوت به حاکم حواله کند. حاجی رجب پس از آمدن به حجرهٔ خود، پول را برای کوکب فرستاده تا توسط فراش باشی و ده باشی تقدیم حاکم شود و...

در این نمایشنامه، میرزا آقا بطور مستقیم‌تری دستگاه حکومت را به انتقاد گرفته و

نمایشنامه مفهوم سیاسی‌تریَ به خود گرفته است. فساد سیاسی، شخص اول تا فراشان حکومتی را در برگرفته و چنانکه در ابتدای مجلس دوم از زبان میرزا جهانگیر خان خطاب به حاکم می‌شنویم:

میرزا جهانگیر: (می‌گوید) خان جان این تقصیر شما است ناظر راست می‌گوید این طور حکومت نمی‌شود که شما می‌کنید. نه مداخلی نه چیزی. امثال شما روزی صد تومان مداخل دارند، شما ضامن بهشت و دوزخ که نیستید چند صباحی که حکومت دارید چهار شاهی مداخل بکنید و راه بروید. این حکومت‌ها اعتباری ندارد. فردا یکی پیدا می‌شود و پیشکش می‌دهد حاکم می‌شود. تا این طور نشده است شرّی شلتاقی، تقی بگیری، نقی ببندی. رشوه‌یی، مداخلی، آخر بی‌حالتی تا کی تا چند؟[۲۰]

ساختمان نمایشنامهٔ حکومت زمان خان نیز ترکیبی از قصه و نمایش است. منتها معایبش نسبت به نمایشنامهٔ پیشین ـ سرگذشت اشرف خان کمتر است. علی‌الخصوص از لحاظ شخصیت‌پردازی، ارزشهای بیشتری دارد. برای مثال، شخصیت زمان خان بهتر از اشرف خان پرورده شده و انگیزهٔ اعمالش واقعی‌تر هستند. اما اشکال عمده در این نمایشنامه نیز همچنان رعایت نکردن وحدتهای نمایشی است که از زیبائی واستحکام دراماتیك آن می‌کاهد. این نقص را در صحنهٔ زیر بخوبی می‌توان دید:

خان حاکم: به بینم چه کار می‌کنی.

فراش‌باشی: انشاءاللّه به نظر مبارك خواهد رسید.

(می‌آید به کنار صدا می‌کند یك نفر فراش پیش می‌آید به فراش می‌گوید.)

فراش‌باشی: پسر می‌روی به‌آن سر گذر رجب لات نرسیده دالان بزرگی هست در زیر دالان در دست چپ خانهٔ سیّم مال وارطانوس ارمنی است زود وارطانوس را بردار بیار.

فراش: به چشم.

(امروز یکشنبه است آیا خانه باشد به هرحال می‌رود درخانهٔ وارطانوس را می‌زند وارطانوس می‌آید.)

وارطانوس: آقا پاراش صباح شوما باخیر فرمایشدی‌ها است.

فراش: بیا برویم فراش باشی می‌خواهد شما را.

وارطانوس: چه خاباراست با چاآرمانی‌ها داوا کردند یا باز موسورمان‌ها خواب دیده‌اند آرمانی بگیر است؟

فراش: من چه می‌دانم مردکه. اصول دین می‌پرسی زود باش برویم دیر شد.

---

۲۰. پنج نمایشنامه، همان، ص ۵۱.

وارطانوس: چاشم آقا چاشم بیا بریم داوا نمی‌خواهد.
(به اتفاق فراش می‌آید خدمت فراش باشی رسیده سر فرود می‌آورد.)[۲۱]

در قطعهٔ بالا می‌بینیم که اصول و قواعد درام‌نویسی فرنگی رعایت نشده و میرزا آقا از لحاظ تکنیکی بیشتر تحت تأثیر نمایشهای تقلید آن را نوشته است. این تأثیر و نیز بکار نگرفتن صحیح اصول و قواعد نمایش فرنگستان در هر چهار مجلس این نمایشنامه وجود دارد. فی‌المثل در مجلس چهارم، مکان رویداد واقعه از حجرهٔ حاجی رجب به خانهٔ کوکب و سپس به حمام، حجره، خانهٔ کوکب، خانهٔ فراش باشی، دیوان خانه؛ حجرهٔ حاجی رجب و... دائم درحال تغییر است.

نکتهٔ جالبی که در نمایشنامهٔ «طریقه حکومت زمان خان» وجود دارد، طرح شخصیت وارطانوس ارمنی است که ضمن افزودن کاراکتری کمیك، ستمی که بر این اقلیت می‌رفته را نیز بیان می‌کند. میرزا آقا، وارطانوس ارمنی را با خصوصیات خاصی در نمایشنامه طرح می‌کند. چنانکه وارطانوس با لهجهٔ ارمنی خاص خود حرف می‌زند و احتمالاً این نخستین تجربه در این زمینه در زبان فارسی به شمار می‌رود:

وارطانوس: آقا جان هر چه فارمایشد می‌کنید اختیار دارید. اما در قیامت، آن روز پنجاه هزار سال دست من، دامن تو. امسال خانه‌ام را گرو گذاشته صد تومان به تنزیل قرض کرده و کشمش و انگور خوریده‌ام. قاضابی باراکات انگورها را سرما ترسانید و کشمش هم بسیار کم است. از اینطرف هم حاکم‌تان می‌خواهد موسورمان بشد. مان پالان پالان شده باید فارار کنم برم در ایروان پالاکی بکنل... ای آقا بیا یك کار ثاباب بکن! چه طور شده مان آرمنی تو موسورمان‌ها، ما بندهٔ خدا هستیم. چارهٔ این کار بدست شوما است. آمان آمان![۲۲]

اکنون به «قصورات» نمایشنامه از زبان آخوندزاده می‌پردازیم. آخوندزاده هم «سرگذشت کوکب و دهباشی قاسم» را در میان نمایشنامه‌های میرزا آقا «بهتر و دلنشین»تر می‌داند و معتقد است که اصلاً باید سرگذشت را، «سرگذشت دهباشی قاسم و کوکب» نام نهاد. از این گذشته به سبب نقایص تکنیکی که دارد، میرزا فتحعلی می‌گوید «احتمال تشبیهش در ایران متصور نیست، چونکه در آنجا هنوز طیاطر احداث نشده است»، اما نوشتن این قسم حکایات را از واجبات می‌داند و غفلت از شرط و شروط دراما را جایز ندانسته و رفع معایب آنها را گوشزد می‌کند. اما قصورات:

۲۱. پنج نمایشنامه، همان، صفحات ۴۵ـ ۴۴.
۲۲. پنج نمایشنامه، همان، صفحات ۴۷ ـ ۴۶.

الف: نخست عملکرد اخلاقی نمایشنامه را گوشزد کرده و به میرزا آقا توصیه می‌کند شخصیت حاجی رجب را طوری ترسیم نماید که «حاجی رجب از عمل خود منفعل گردد، از جنده بازی و شراب خواری توبه کند...».

ب: شخصیت کوکب را از رنگ پریدگی بیرون آورده و پیشنهاد می‌کند که کوکب در آغاز دلربا، رعنا، بدجنس جلوه داده شود، بطوریکه بعد از رویداد وقایع و پی بردن به رذالت دهباشی‌ها، از کردهٔ خود پشیمان شده و به حبالهٔ نکاح حاجی رجب در آید...

ج: بکار گرفتن زبانی «شیرین و مؤثر» در نمایشنامه را گوشزد می‌کند. آخوندزاده به‌درستی اعتقاد دارد که خصوصیات و خلقیات اشخاص از طریق «زبان» آنهاست که در روی صحنه نمایش جلوه‌گر می‌شود.

د: و بالاخره راهنمائی جهت پاره‌ای از نقایص تکنیکی نمایشنامه‌می‌کند، فی‌المثل راجع به‌نامه نگاری‌های بین کوکب و حاجی رجب و چگونگی انجام آن در نمایشنامه راه‌حلهائی را پیشنهاد می‌کند...

به‌هرح حال، «طریقهٔ حکومت زمان خان» بهترین اثر نمایشی میرزا آقا محسوب می‌شود و آخوندزاده هم اعتقاد دارد که سرگذشت کوکب «بسیار شیرین نوشته شده است و به‌فن دراما از بابت حیله و تدبیر کمال مطابقت دارد...» و نیز تذکر می‌دهد که «در ابتدای سرگذشت کوکب اشاره بکنید که این سرگذشت اگرچه بر طرز فن دراما نوشته شده است، اما برای خواندن است نه برای تشبیه در مجلس طیاطر. زیرا که از بابت پاره‌یی کیفیات مناسبت مجلس طیاطر ندارد.».

حکایت کربلا رفتن شاه قلی میرزا

حکایت کربلا رفتن شاه قلی میرزا از لحاظ به کار گرفتن اصول و قواعد نمایشنامه‌نویسی و در نتیجه استحکام عواملی چون شخصیت‌پردازی، ایجاد موقعیت‌های کمیك و غیره از ضعیف‌ترین کارهای میرزا آقا است. این اثر نیز مانند کارهای پیشین وی در انتقاد از دستگاه حکومتی است، اما شیوه‌ای که برای این منظور برگزیده، برخلاف «حکومت زمان خان» دلچسب و نمایشی نیست.

شاه قلی میرزا که مردی «بلند قامت و ریش دراز و متکبر و مناعت‌طلب و درشت خوی» است، در سنهٔ ۱۲۳۳ به عزم زیارت کربلا از تهران حرکت کرده و در سر راه در شهر کرمانشاه نزد برادرخود شاه مراد میرزا، حاکم آن شهر، به قصد گرفتن پول و خرج راه و سوغات سفر توقف می‌کند. اما از آنجا که شاه‌مراد میرزا نمی‌خواهد چنین پولهائی را به برادر خود بدهد، با دستیاری پسرش ایرج میرزا، اسباب توطئه‌ائی را برای وی می‌چیند

که او از خیر گرفتن پول بگذرد. بطوریکه شاه قلی میرزا مجبور می‌شود که با «چادر و چاقچور زنانه» از مهلکه در رفته و از خیر پول و سوغات سفر بگذرد...

همانطور که اشاره شد، بافت نمایشی این سرگذشت بسیار ضعیف است و حتا نمی‌توان عنوان «نمایشنامه» بر روی آن گذاشت. میرزا آقا در این اثر تمایل خود را به‌قصه نویسی نشان می‌دهد. چنانکه توضیحات صحنه‌ائی کلاً بدل به توصیفات داستانی شده‌اند. برای مثال در مجلس اول به نمونهٔ ذیل باید توجه کرد:

> یك عدد سینی نقره قنددان و قوری و یك جفت تنگ نقره و یك دست فنجان نعلبکی بسیار قطعه از کارهای خوب کارخانه‌های لندن و یك عدد سماور نقرهٔ بسیار ممتاز می‌آورد، می‌گذارد پائین اتاق... شفیع بیگ یك دانه تنگ برنجی بسیار مندرس پوسیده از نوکران شاه قلی میرزا می‌گیرد می‌آورد می‌گذارد پیش روی شاهزاده. ایرج میرزا می‌آید در توی حیاط می‌ایستد و اذن دخول می‌خواهد... در یك قهوه سینی مربع یك دانه رومال و یك شیشه گلاب و یك عدد آئینهٔ بزرگ و یك شانهٔ یك وجب و نیم طول چهار انگشت پهنا، و یك جام آب می‌آورد.[۲۳]

در مجلس دوم از سرگذشت، توصیفات فوق زیادتر شده و کاملاً حالت داستانی بخود می‌گیرند:

> شب شاه قلی میرزا میل می‌کند با ایرج میرزا چند روزی به عزم سیاحت و شکار به سنقر برود و شاهزادهٔ حاکم نیز که این طور می‌بیند مبلغ هزار تومان خرج راه از مالیات آن جا به‌شاه قلی میرزا برات می‌دهد و قرار می‌شود پس فردا به اتفاق ایرج میرزا بروند...
>
> شاه قلی میرزا سوار می‌شود. فراشان و آردل‌ها سواره در جلو، و قبل منقل و آبداری پشت سر آنها و غلامان غاشیه بر دوش و یدکهای یراق طلا و متعدد به نظام پی در پی پیشاپیش و ایرج میرزا و اتباع لازمه درعقب با کمال عظمت و جلال از شهر بیرون می‌روند. همین که قدری از شهر دور می‌شوند ایرج میرزا برای افتتاح مطلب و منظور خود کم کم پیش می‌آید و به شاه قلی میرزا عرض می‌کند...
>
> نزدیك به آبادی، رعایا از دو طرف راه صف کشیده، سربازها سلام نظامی کرده و رعیت‌ها قربانی گوسفند می‌کشند دعا و ثناگویان در کمال شکوه و جلال شاهزاده را داخل عمارت می‌کنند. فردای آن روز شاه قلی میرزا در بالای تالار هفت دری در روی مسند زنگاری نشسته. لاله‌های دیوارکوب شمع کافوری زده و چهل چراغ‌های بیست شاخه‌یی آویخته نیمکت‌های مخمل و صندلی‌های امیرانه گذاشته، سربازها در خیابان وسط دیوان خانه نظام بسته، بزرگان و اعیان ولایت از یمین و یسار حوض صف کشیده ایرج میرزا نزدیك به ارسی تالار در پائین ایستاده است.اوضاع سلام است...[۲۴]

---

۲۳. پنج نمایشنامه، همان، صفحات ۸۸ ـ ۸۶.
۲۴. پنج نمایشنامه، همان، صفحات ۹۹ ـ ۹۳.

نمونه‌های ذکر شده، همگی از «توضیحات صحنه»هستند که بدون در نظر گرفتن اصول و قواعد نمایشی نوشته شده‌اند و به علّت عدم تجانس با معیارها و ضوابط تماشاخانه، امکان به صحنه بردن آن غیرممکن است.

آخوندزاده در نقد خود، سرگذشت شاه قلی میرزا را کلاً بد می‌داند و به میرزا آقا توصیه می‌کند که آن را «بسوزاند». قصوراتی که میرزا فتحعلی ذکر می‌کند دو دسته هستند؛ یکی اشکالات تکنیکی و دیگری مضمون نمایشنامه که از دیدگاه آخوندزاده غیراخلاقی و بد محسوب می‌شود. میرزا فتحعلی نظر غائی خود را چنین می‌دهد، نمایشنامه «با استهجانات زیاد منافی شروط فن دراما که شنیدنش به اکثر طبایع خوش نمی‌آید...» و در آخر هم می‌نویسد، «به ارباب خیال شایسته نیست که این قبیل چیزها را به قلم بیاورند.».

حکایت آقا هاشم خلخالی

قصهٔ عشقبازی آقاهاشم خلخالی و سرگذشت آن ایام، چهارمین نمایشنامهٔ میرزا آقا است که در «آرشیو آخوندزاده» همراه با سه نمایشنامهٔ ذکر شده، پیدا شده است. این نمایشنامه از لحاظ مضمون با سه نمایشنامه دیگر تفاوت عمده‌ای دارد. میرزا آقا در این نمایشنامه برای نخستین بار به روابط اجتماعی ـ خانوادگی پرداخته و قوانین اجتماعی حاکم برجامعه را به انتقاد می‌گیرد. اما در این نمایشنامه نیز همچون سایر آثار او ضعفهای بسیاری وجود داردکه به بافت نمایشی آن لطمه وارد آورده است.

موضوع نمایشنامه چنین است که سارا خانم و آقاهاشم عاشق یکدیگر شده‌اند، اما از آنجا که آقاهاشم از مال دنیا بی‌چیز است، حاجی پیرقلی پدر سارا به وصلت آنها رضایت نمی‌دهد. سارا تهدید به خودکشی می‌کند و شرف نسا خانم،مادرش نیز برای حل مشکل، گلندام باجی را واسطه کار می‌کند. آقاهاشم نیز از آن طرف تاروردی عمو را واسطه قرار می‌دهد، اما تاروردی به او می‌گوید حاجی پیرقلی وعدهٔ ازدواج سارا خانم را صریحاً به پسر حاجی خان بابا داده است. آقاهاشم هم بعداز شنیدن این خبر، حرکات مجنون‌وار از خود در آورده و پیراهن چاك می‌دهد. حاجی پیرقلی برای ختم این غائله دست به دامان حاکم می‌شود وحاکم هم امر به فلك کردن هاشم آقا می‌دهد. ساراخانم با آگاهی از این موضوع به قصدخودکشی تریاك می‌خورد. بالاخره، گلندام و شرف نسا چارهٔ مشکل را در فال‌گیری و رمالی دانسته و دست بدامان ملاپناه فال‌گیر می‌شوند و او نیز در مقابل گرفتن پول قول می‌دهد که در مدت چهل روز زبان حاجی پیرقلی را بسته و عاشق و معشوق را بهم وصل کند. اما در همین احوال است که تاروردی و حاجی خان بابا به خانهٔ حاجی پیرقلی آمده و سارا را موافق رسوم ولایتی نامزده کرده و می‌روند.

در مجلس آخر معلوم می‌شود که فرامرز بیك مرحوم شده و حاجی خان بابا را به

عنوان وصی خود تعیین کرده است. پس از دیدار حاجی خان با طوطی خانم زن مرحوم روشن می‌شود که طوطی خانم گلویش پیش حاجی خان گیر کرده وبالاخره هم کاری می‌کند که حاجی خان راضی می‌شود دختر طوطی خانم را برای پسرش ـ نامزد سارا خانم گرفته و نیز طوطی خانم را به نکاح خود درآورد. با برملا شدن این موضوع، حاجی پیرقلی از عمل حاجی خان به خشم آمده، برای مقابله، سارا را فوراً به عقد آقاهاشم درمی‌آورد و «همان شب آقا هاشم به مطلب خود می‌رسد.».

میرزا آقا در این نمایشنامه، یکی از مسائل حاد اجتماعی آن روزگار یعنی مسئلهٔ ازدواج و مناسبات خانوادگی را مطرح می‌کند و به انتقاد از قوانین غلط حاکم بر روابط اجتماعی می‌پردازد. اما همانطور که گفتیم اشکالات نمایشی بسیاری در متن وجود دارد که البته مشکل «توصیف» و ترکیب قصه و نمایش همچنان از ضعفهای عمدهٔ نمایشنامه به شمار می‌روند:

> آقاهاشم: (دو دستی سارا خانم را گرفته می‌بوسد، می‌بوسد و آه سختی می‌کشد. در کمال حیرت نگاه‌کنان) خدا به‌همراه! خدا به‌همراه!
>
> (سارا خانم گریه کنان می‌رسد به خانه. در یک گوشهٔ اتاق، دمرو افتاده خود را به ناخوشی و بی‌حالی می‌زند.)
>
> شرف نسا: آخر دردت چه چیز است؟ چرا دل مرا این قدر خون می‌کنی؟ بیرون چه دیدی؟ چرا بلا به‌سرت آمده؟
>
> ساراخانم: (گریه کنان) ای خدا! ای خدا!
>
> شرف نسا: ای خاک بر سرم! بروم پیش گلندام باجی ببینم او چه می‌گوید.
>
> (می‌آید خانه گلندام باجی...)(۲۵)

از توصیفات داستانی که در این نمایشنامه کراراً بکار رفته نیز می‌توان نمونهٔ زیر را آورد:

> بیچاره آقاهاشم از همان جا بی‌دست و پا می‌آید در سر تپه‌ای که در کنار ولایت واقع است، بنا می‌کند به شعر خواندن و پیرهن پاره کردن و آه و ناله. زن‌های آن نزدیکی جمع می‌شوند و به حالت او افسوس می‌خورند. کم کم این حکایت و این شور آقاهاشم به گوش برادران سارا می‌رسد...(۲۶)

در انتقاد از این نمایشنامه، آخوندزاده پیشنهاداتی برای قصورات آن کرده که مهمترین آنها چنین هستند:

---

۲۵. پنج نمایشنامه، همان، ص ۱۲۷.
۲۶. پنج نمایشنامه، همان، ص ۱۳۷.

الف: به میرزا آقا توصیه می‌کند که از آنجا که آقاهاشم جوانی «بی‌چیز و بی‌مال» است، بهتر است که او را «فرزانه و با سواد و باوقار» جلوه داده تا سبب تأثیر و انفعال شده و خواننده مایل به خوشبختی وی می‌گردد.

ب: سارا آنطور که در نمایشنامه تصویر شده، دختری است «بی‌شرم و بی‌حیا» و آخوندزاده این را «مغایر طبیعت دختران» و «مخالف شروط فن دراما» می‌داند. لهذا پیشنهاد می‌کند سارا را دختری «با شرم و حیا» در نمایشنامه نشان دهد. و حیا» در نمایشنامه نشان دهد.

ج: در پی پیشنهادات فوق، دیگر مجنون بازیهای آقا هاشم، تریاك خوردن سارا و دیگر وقایع از این دست را غیرضروری می‌داند.

د: یکی از نکات غیراخلاقی نمایشنامه را به میرزا آقا گوشزد می‌کند. درمجلس دوم حاجی پیرقلی در جواب درخواست آقا هاشم می‌گوید: «سارا را من خودم خواهم گرفت! به کسی نخواهم داد!». در این باره آخوندزاده می‌نویسد «واویلا! مگر این چنین حرف‌ها را در فرنگستان، در مجلس طیاطر، پدر درحق دختر خود می‌تواند گفت! البته این حرف‌هارا تغییر بدهید.».

هـ: پیشنهاد دیگر آخوندزاده این است که میرزا آقا باید کاری کند که درآخر سر آقاهاشم از فقر نجات یافته و به‌سرمایه‌ای برسد و بدین ترتیب سرگذشت با سرانجامی خوش و شاد پایان گیرد.

حاجی مرشد کیمیاگر

حکایت **حاجی مرشد کیمیاگر** اگرچه در لباس «تیارتر» نگارش یافته، اما نمی‌توان آن را نمایشنامه خواند. این اثر بیشتر تحت تأثیر آثاری چون **مکتوبات کمال‌الدوله** و **کتاب احمد** و سایر کتابهائی که به شیوهٔ «محاوره» در آن روزگار نگارش می‌یافتند، تحریر شده است.

حکایت فوق ضمیمهٔ فصل سیزدهم از **رسالهٔ اخلاقیه** است که در «بیان نیرنگ و شعبده‌بازیهای کیمیاگران» است. میرزا آقا در باب این حکایت می‌نویسد:

... حالا که رشتهٔ سخن بدینجا کشید بد نمی‌شمارم که حکایت حاجی احمد مشهور بحاجی مرشد را برای عبرت مطالعه‌کنندگان عرض نمایم و این حکایت را بطور سئوال و جواب در نظرها مجسم کنم و آن است که در سال هزار و دویست و هفتاد و شش در شهر بغداد توقف داشتم... به این قسم که گفته می‌شود حکایت واقع می‌شود. بشنوید و عبرت بگیرید![۲۷]

---

۲۷. رسالهٔ اخلاقیه، همان، برگ ۶۱.

میرزا آقا این‌حکایت را بر سبیل «ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر» و در اثبات ناآگاهی و نادانی و طماعی بعضی از مردم نوشته است. در این حکایت حاجی احمد و دستیارش «پناه» با طرح این مسئله که با علم کیمیاگری طلا می‌سازند، چند تن از تجارو کسبهٔ اهل بغداد و کربلا را فریفته و مال و حتا ناموس آنها را به یغما می‌برندو در آخر سر فرار را بر قرار ترجیح می‌دهند...

□

گفتیم عصری که میرزا آقا تبریزی درآن پرورش یافته و آثار خود را نگاشته، دوران **طغیان افکار** نامیده شده است. دورانی که در آن اندیشه‌های مترقی رودر روی ناهنجاریهای اجتماعی و فرهنگی قرار می‌گیرند. روشنفکران و اهل قلم برای طرح خواستهای خود در جستجوی راه‌ها و شیوه‌های جدیدی برآمده و هر یك به فراخور دانش و استعداد خود در این زمینه تلاش می‌ورزند. میرزا تقی خان امیرکبیر اصلاحاتی در نظام مملکتداری انجام می‌دهد، میرزا ملکم خان روزنامهٔ **قانون** را انتشار می‌دهد و اصول «آدمیت» را مطرح می‌کند، «دارالفنون» و«دارالشورای کبرای دولتی» افتتاح می‌شود و دهها نمونهٔ دیگر، از جمله روزنامه‌نویسی وانتقاد، همه در زمینه چینی **بیداری افکار** و طغیان بر علیه اوضاع نابهنجار و فاسد آن دوران سهیم می‌شوند. و میرزا آقا تبریزی هم که با خواندن تمثیلات تحت تأثیر قرار گرفته و می‌خواهد در این حرکت اجتماعی ـ فرهنگی سهمی داشته باشد، اول قصد می‌کند که کتاب **طیاطر** را به زبان فارسی ترجمه کند، اما از آنجا که می‌بیند «ترجمهٔ لفظ به لفظ، حس استعمال الفاظ را می‌بردو ملاحت کلام را می‌پوشاند»، و از آنجا که کاربرد انتقادی نمایش را بیشتر در حوزهٔ سیاست و نه اخلاق جستجو می‌کند، لذا ترجمه را موقوف کرده و خود «مختصری به همان سبك و سیاق در زبان فارسی جداگانه» می‌نویسد.

بدین ترتیب با تأثیر از چنین شرایطی است که میرزا آقا ملهم از جریان «بیداری افکار» و طغیان برعلیه نظام فاسد حاکم، کمدیهای خود را می‌نویسد و با نگاهی تلخ اوضاع را به انتقاد می‌گیرد:

در این نمایشنامه‌ها صحنه‌های تاریك و وحشتناکی که از استبداد و بیقانونی عهدناصری

> تصویر شده و اوضاع ناگوار آن روزگار که با وقایع فراوان همراه بوده، با انشایی آمیخته بـه طنز بیان گردیده که بی‌اختیار خوانندهٔ امروزی را به خنده وامی‌دارد. اما مسلماً مردم آن زمان، که از ظلم و استبداد بیزار و تشنهٔ آزادی و فرهنگ غرب بوده‌اند، از خواندن این هزلیات تلخ و نیشدار، که دور از مبالغه و عین حقیقت است، ملول و متأثر گردیده‌اند.[۲۸]

بدین سان نخستین گام در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی در ادبیات ایران با تأثیر ازشرایط اجتماعی و فرهنگی در حوزهٔ«کمدی» و توسط میرزا آقا تبریزی در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم هجری قمری برداشته می‌شود و با توجه به ناآشنائی و عدم امکان دستیابی به نمایش فرنگستان و جو نامساعد، گامی ارزشمند شمرده می‌شود.

---

۲۸. از صبا تا نیما، جلد اول، ص ۳۶۰.

فصل پنجم:

تراژدی ایرانی

مقدمه

از میان تمام هنرهای نمایشی توده‌ای ـ مذهبی در ایران، اگر **شبیه‌خوانی** را به‌عنوان شکل متکامل و جامعی از هنر نمایش سنتی ایرانی برگزینم، و از چارچوب تاریخی که «شبیه» در آن شروع به‌رشد و تکامل کرد، آگاهی یابیم، و به ارتباطات و پیوندهای این «هنر دینی» که بعدها کوشید تا راهی مستقل از دین را بپیماید، پی ببریم و آن را با ساخت طبقاتی جامعه در ایران ارتباط دهیم، و به‌آن به‌عنوان یك شکل نمایشی نگاه کنیم که ارزشهایش در شیوهٔ اجرای آن نهفته و کاستی‌هایش را در زمینهٔ پرداخت ادبی نادیده گیریم و از ارزشیابی آن به‌عنوان یك شکل ادبی پرهیز کنیم، آن وقت پی می‌بریم که «شبیه» یگانه شکل هنری ایرانی است که میان ارزشهای زیبائی‌شناختی آن و بینش اجتماعی ـ فلسفی‌اش، هماهنگی کاملی وجود داشته و برخلاف هنرهائی که از فرنگ به سوغات آورده شدند، از حمایت وسیع و گستردهٔ طبقات مختلف اجتماعی هم برخوردار بوده است.

اگر به‌جستجوی ریشه‌های نمایش مذهبی «شبیه» بپردازیم، شاید مجبور شویم که به دوران پیش از اسلام و به حماسه‌های «اوستایی»، «پهلوی»، «ملی» و «تاریخی» و به مراسمی همچون «شهادت سیاوش»[1] باز گردیم. اما شبیه را به شکلی که اعتلایش را در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم هجری قمری می‌شناسیم، ریشه‌اش را باید در فاجعهٔ تاریخی ـ مذهبی «کرب و بلا» و شهادت امام حسین»(ع)، و یارانش درجنگ با سپاهیان یزید، خلیفه اموی در سال ۶۱ هجری جستجو کرد.

۱. صفا، ذبیح‌الله: حماسه سرایی در ایران، امیرکبیر، ۱۳۵۲.
بهار، مهرداد: اساطیر ایران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.

در مورد آغاز اجرای مراسم «شبیه»، خبرها و نظرات متفاوتی ابراز شده است. با فرمانی که «معزالدوله دیلمی» در قرن چهارم هجری صادر کرد، به مراسم سوگواری فاجعهٔ کرب و بلا رسمیت داد و از آن پس بود که هر ساله مراسمی در سوگ شهادت امام حسین و یارانش در گوشه و کنار مملکت برگزار شد، و جلسات روضه خوانی و وعظ برپا گردید، و اندك اندك به مراسم نمایشی «شبیه»تحول و تکامل یافت. در این مورد نوشته‌های بسیاری وجود دارد که چگونگی پدیدار شدن شبیه را توضیح داده‌اند. «هرمان اته» در این باره می‌نویسد:

> درست از آغاز این قرن (یعنی قرن نوزدهم میلادی) در ایران نیز مانند یونان و آلمان و اکثر ملل مغرب زمین بمناسبت بعض مراسم مذهبی نمایشهای صحنه‌ای پیدا شد، و مقدمهٔ اشعار نمایشی فراهم آمده است. از آنموقع که در دورهٔ صفویان مذهب شیعه مذهب ملی ایران گشته، رسم عزاداری به نام خلیفهٔ چهارم حضرت امام علی (ع) که پیشوای ملی ایرانی محسوبست و فرزندان مصیبت دیدهٔ او حسن و حسین(ع) و سایر ائمه متداول شد، و مخصوصاً شهادت حسین (ع) در کربلا که در تاریخ ۶۱هـ. (۶۸۰ میلادی) اتفاق افتاد موضوع ذکر مصیبت در ده روز اول محرم است که موقع حدوث این فاجعه بود.[۲]

ادوارد براون درهمین زمینه در کتاب خود می‌نویسد، «ابن کثیر شامی در تاریخ خود آورده این «معزالدوله دیلمی» بوده که در دههٔ اول ماه محرم امر به‌بستن بازارهای بغداد و سیاه پوشیدن و اجرای «تعزیهٔ سیدالشهدا» داده است. و این رسم تا انقراض سلسله دیالمه برقرار بوده است. براون همچنین نقل می‌کند که «احمدبن ابوالفتح» نیز در **احسن‌القصص** آورده که تعزیه در سال ۹۶۳ میلادی در بغداد و توسط «معزالدولهٔ بویه» اجرا شده است[۳].

البته ذکر این نکته ضروری است که نقل‌های فوق نشان‌دهندهٔ این نیستند که تعزیه در آن زمان شکل متکامل نمایشی خود را داشته است، بلکه احتمالاً همان مراسم سادهٔ

---

۲. اته، هرمان: تاریخ ادبیات فارسی، ترجمهٔ رضازاده شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۱، ص ۲۰۴.

۳. در مقاله‌ای تحت عنوان **نمایشنامه‌نویسی و تأثیر آن در نثر امروز**، که توسط دکتر بابك نوشته شده و در مجلهٔ **تلاش** به چاپ رسیده، در این مورد توضیحات بیشتری داده شده: «از سده پنجم و ششم اسلامی، افرادی بنام «مناقبی» به روایت داستان‌های تاریخی برای عامه پرداختند و چون از شیعیان بودند. اعمهٔ و اهل بیت پیامبر را مدح می‌کردندو از جنگ‌ها و دلاوریها و عدالت خواهی‌ها و بشردوستی‌ها و همچنین مظالمی که بر آنها رفته بود سخن می‌گفتند. در مقابل این افراد «فضائلیان» درباره رستم و اسفندیار و زال و سرخاب و کاووس داستان می‌گفتند و رفتار و اعمال شیخین را می‌ستودند. توجه به آنچه در کتاب **القصص** آمده این موضوع را تأیید می‌کند. گرچه تعزیه‌خوانی از زمانهای پیش از اسلام رواج داشته و تعزیه‌ای بنام سوگ سیاوش هنوز هم در میان برخی از قبایل ایرانی رواج دارد اما تعزیه برپایه داستانها و وقایع تاریخی و افسانه‌ای مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر و فجایع کربلا و آنچه از آن منشعب گردیده از پدیده‌های بعد از اسلام است و اساس آن در زمان آل بویه یعنی درحدود نیمه سده چهارم هجری پدید آمده است.».

عزاداری بوده که بعدها و با طی چند قرن، در اواخر دورهٔ صفویه به شکلی نمایشی تحول یافته است.

۱. منابع نمایشی در تعزیه

در اواخر دوره تیموریان، یعنی در حدود سالهای **۷۸۲** تا **۹۰۷** هجری، انواع نمایشهای توده‌ای مثل **قصه‌خوانی**، **مداحی**، **لعبت‌بازی** و سایر سرگرمیها با تفاوت‌هائی در کیفیت و درجه رشد رواج و اهمیت پیدا کرده بودند. اما آنچه سبب ایجاد یك منبع مهم تغذیه برای «روضه‌خوانی» و سپس تعزیه گردید، اشعار حماسی دینی بود که سروده می‌شدند و داستان اهل بیت و شهادت امام حسین را بازگو می‌کردند.

بدین ترتیب که با روی کار آمدن دولت صفویه در قرن دهم هجری (۹۰۷ هـ.ق)، و رسمیت یافتن «تشیع» که در واقع حکومت بر پایهٔ آن استوار می‌شد و همینطور نزدیکی حکومت و دیانت، جریان سرودن اشعار دینی و به نظم داستانی در آوردن واقعهٔ کرب و بلا، گسترش عظیمی یافت. بطوری که در کوچه و برزن، دسته‌های سینه زن و زنجیرزن و نوحه‌خوان براه می‌افتادند و در سوگ واقعهٔ کرب و بلا عزاداری می‌کردند. نطفهٔ نمایشی تعزیه، در همین آئین‌های عزاداری بسته شد. زیرا که تنظیم داستانی اشعاری که دربارهٔ واقعهٔ کرب و بلا بود، زمینهٔ دراماتیك را از لحاظ ادبی برای نمایش تعزیه در قرن دهم هجری فراهم می‌ساخت. بنابراین می‌توان اینطور نتیجه گرفت که به نظم در آمدن داستانی واقعهٔ کرب و بلا از سوی شاعران و جریان گرایش به سوی «نقش سازی» در روضه‌خوانی، زمینه را جهت پدیدار شدن یك نمونهٔ کامل تظاهر نمایشی ـ دینی یعنی **تعزیه** فراهم ساخت و آنچه باقی می‌ماند، پیمودن راهی کوتاه از لحاظ زمانی و انجام تحولی عظیم از نظر ویژگیهای نمایشی بود.

گفتیم که «حماسه‌های دینی» نخستین عامل داستانی را در اختیار تظاهرات مذهبی یعنی سوگواری قرار داد، و ادغام این دو منجر به تظاهر نمایش تعزیه در قرن دهم هجری قمری گردید. این حماسه‌های گوناگون، تأثیرات کم یا زیادی در این زمینه داشته‌اند. نخست از **خاوران نامه** می‌توان نام برد. تاریخ ختم منظومهٔ خاورنامه، سال **۸۳۰** هجری است و توسط «مولانا محمدبن حسام‌الدین» مشهور به «ابن حسام» از شعرای قرن نهم سروده شده است. موضوع اصلی سروده، سفرها و جنگهای حضرت علی(ع) به سرزمین خاوران و جنگ با قباد، پادشاه خاورزمین و دیگو وقایع است. یکی دیگر از این منظومه‌های مهم، **حملهٔ حیدری** است که راجع به زندگی محمد(ص) و علی(ع) است. داستان این منظومه، بعثت پیغمبر تا پایان خلافت علی(ع) و ضربت خوردن ووفات او را

در برمی‌گیرد. سرایندهٔ «حملهٔ حیدری»، «میرزا محمد رفیع خان باذل» است که با مرگ وی منظومه ناتمام مانده و پس از او «میرزا ابوطالب فندرسکی» معروف به «ابوطالب اصفهانی» است که کار او را دنبال کرده و تمام می‌کند.

شعرا و نویسندگان بسیاری در رثای واقعهٔ کرب و بلا آثاری بوجودآورده‌اند که فقط اسامی برخی از آنها را ذکر می‌کنیم: «محتشم کاشانی»، «کمال غیاث شیرازی»، «وصال شیرازی»، «کاتبی ترشیزی». اما مهمترین آنها «ملاحسین کمال واعظ کاشفی سبزواری» است که کتاب معروف او روضة‌الشهداء، بی‌شك سهم بسزائی در تکوین هستهٔ نمایشی تعزیه از لحاظ داستان‌پردازی داشته است.

«کمال‌الدین حسین بن علی واعظ کاشفی» در نیمهٔ اول قرن نهم هجری در شهر سبزوار بدنیا آمده و در سنهٔ ۹۱۰ در شهر هرات از دنیا می‌رود. سعید نفیسی دربارهٔ وی می‌نویسد:

> معین‌الدین یا کمال‌الدین حسین بن علی کاشفی بیهقی هروی واعظ معروف بملاحسین کاشفی یکی از معروفترین دانشمندان قرن نهم و مؤلفان زبان فارسیست... کاشفی دانشمند بسیار پرکاری بود و چون در فنون مختلف دست داشته در بسیاری از آنها کتابهایی نوشته و در زبان فارسی و تازی دست داشته ونویسنده و شاعر خوبی بوده و در شعر کاشفی تخلص میکرده است... روضة‌الشهداء که معروفترین کتاب فارسی در واقعهٔ کربلاست و چون مدتهای مدید آن را بر سر منبر میخواندند اصطلاح «روضه‌خوان» و «روضه‌خوانی» از نام همین کتاب آمده و آنرا در سال ۹۰۸ نوشته...[۴]

مولاناحسین، روضة‌الشهداء را بدستور و اشاره «سید مرشدالدین عبدالله» معروف به «سید میرزا» داماد سلطان حسین بایقرا در سال ۹۰۸ هجری تألیف کرده است. مؤلف روضات‌الجنات دربارهٔ این کتاب می‌نویسد:

> روضة‌الشهدا نخستین کتابی است در مقاتل که بفارسی تصنیف شده ذکر این مصائب اهل بیت آن کتاب را تلقی بقبول نموده و در رؤس منابر آنرا قرائت میکردند بدین سبب گروه ذاکرین بروضه‌خوان موسوم شدند زیرا در منابر مصائب اهل بیت را از کتاب روضة‌الشهداء میخواندند.[۵]

کتاب روضة‌الشهداء شامل یك پیشگفتار و ده باب است که هر باب اختصاص به

---

۴. نفیسی، سعید: تاریخ نظم و نثر در ایران، جلد اول، انتشارات فروغی، ۱۳۴۴، ص ۲۴۷_ ۲۴۵.

۵. کاشفی سبزواری، ملاحسین: روضة‌الشهداء، بتصحیح و مقابله حاج محمد رمضانی، انتشارات اسلامیه، ۱۳۴۱، ص ۸.

حالات یکی از «اهل بلا از ابنیا و اصفیا و شهدا و سایر ارباب ابتلا و احوال آل عبا» دارد. فهرست ابواب چنین است:

باب اول ـ در ابتلای بعضی از ابنیا علی نبینا و علیهم الصلوة و السلام.
باب دوم ـ در جفای قریش با حضرت رسالت صلی‌الله علیه و آله و سلم و شهادت حمزه و جعفر طیار.
باب سوم ـ در وفات حضرت سیدالمرسلین علیه افضل صلوات‌المصلین.
باب چهارم ـ در حالات حضرت فاطمهٔ زهرا از وقت ولادت تا زمان وفات.
باب پنجم ـ در اخبار علی مرتضی علیه‌السلام از زمان ولادت تا هنگام شهادت.
باب ششم ـ در فضائل امام حسن علیه‌السلام و بعضی از احوال وی از ولادت تا شهادت.
باب هفتم ـ در مناقب امام حسین علیه‌السلام و ولادت وی و احوال آن سرور بعد از وفات برادر.
باب هشتم ـ در شهادت مسلم‌بن عقیل و قتل بعضی از فرزندان او.
باب نهم ـ در رسیدن امام حسین علیه‌السلام بکربلا و محاربهٔ وی با اعدا و شهادت آنحضرت با اولاد و اقربا و سایر شهدا.
باب دهم ـ در وقایعی که بعد از حرب کربلا مراهل بیت را واقع افتاد و عقوبت مخالفان که مباشر آن حرب شدند.

همانطور که از فهرست ابواب «روضة‌الشهداء» معلوم می‌شود، کاشفی سبزواری، کلیهٔ وقایع اهل بیت را به نثر و نظم در کتاب خود آورده و به آنها نظم داستانی بخشیده است. و گفتیم که تا این تاریخ، عناصر و عوامل تعزیه بطور پراکنده وجود داشته است، اما اضافه شدن طرح داستانی ونیز تطبیق افراد عزادار با شخصیتهای فاجعه در روضه‌خوانی، باعث پدیدار شدن نمایش تعزیه می‌گردد. برای آنکه جریان تحول نمایش تعزیه از داستانهای اولیه تا شکل گرفتنش به عنوان یك پیکرهٔ مستقل نمایشی را نشان دهیم، قسمتی از باب چهارم کتاب **روضة‌الشهداء** که دربارهٔ وفات **حضرت فاطمهٔ زهرا** است نقل می‌کنیم و سپس بر گرفته‌ای از متن تعزیهٔ **وفات حضرت فاطمهٔ زهرا** را از مجموعهٔ خوچکو[۶] می‌آوریم و آنگاه این دو متن رابا هم مقایسه کرده تا ببینیم این تحول چگونه

۶. الکساندر ادمون خوچکو A.E. Chodzko پس از پایان تحصیلات در شهر «سن پترزبورگ» وارد خدمت دولت تزاری روس شده و بعد با سمت نایب سفارت روسیه به تهران آمده و مشغول بکار می‌شود. سپس به عنوان نایب کنسول به رشت رفته و بالاخره در سال ۱۸۴۰ میلادی از خدمت استعفا کرده و برای همیشه در فرانسه اقامت می‌گزیند. خوچکو زبان فارسی را خیلی خوب می‌دانسته و یکی از نخستین ایران‌شناسان به شمار می‌رود. کتابی تحت عنوان Le Theatre Persan دارد که محتوی ترجمهٔ پنج تعزیه نامه است. از وی یك مجموعه تعزیه مشتمل بر سی و سه مجلس بجا مانده که در کتابخانهٔ ملی پاریس محفوظ است. او این مجموعه را پیش از سال ۱۸۳۳ میلادی فراهم کرده است.

رخ داده است. لازم به تذکر است که این تحول در طی سه قرن یعنی از اوائل قرن دهم هجری که کتاب روضةالشهداء در آن تصنیف شده تا نیمهٔ دوم قرن سیزدهم که متن تعزیه متعلق به آن است، اتفاق افتاده است. اینك به نقل قسمتی از باب چهارم از کتاب «روضةالشهداء» که در وفات حضرت فاطمه(ع) است می‌پردازیم:

... و بصحت رسیده که فاطمه را کسی بعد از وفات پدر خندان ندید، بلکه شب و روز گریه کردی و بسوز دل بنالیدی و گریهٔ او بمرتبه‌ای رسید که اهل مدینه از آن بتنگ آمده، گفتند ای دختر مصطفی بروز گریه کن و بشب آرام گیر تا ما را هم آرامشی باشد یا بشب گریه کن و بروز خاموش باش تا ما را آسایشی بود و فاطمه بعد از آن شبها بمقابر شهدا رفتی و چندانچه خواستی بگریستی... آورده‌اند که چون دو ماه و نیم و بقولی سه ماه و پنج روز و بروایتی شش ماه از وفات سید کائنات علیه افضل‌الصلوات و اکمل‌التحیات بگذشت، فاطمه را هیچ رنجی نبود و جز غم فراق پدر و تقدم اصحاب بر علی و تصرف ایشان در فدك هیچ المی نداشت. روزی مرتضی علی علیه‌السلام بحجره درآمد، فاطمه را دید که قدری آرد خمیر کرده بود تا نان پزد و مقداری گل تر میساخت تا سر فرزندان بشوید و ساز شستن جامهٔ اولاد امجاد بزرگوار عالیمقدار خود میکرد ـ علی علیه‌السلام از آن حال متعجب شده از روی تحیر گفت ای مخدومهٔ دو جهان و ای معصومهٔ آخرالزمان، ای دو حبهٔ دو یحیی و ای مریم دو عیسی و ای بلقیس حجرهٔ تقدیس و جلال و ای آسیهٔ عالم تکمیل و کمال، ای زهرای مرضیه و ای حور ای انسیه، ای مادر دو مظلوم و ای دختر یك معصوم، ای عروس کم جهاز و ای خاتون حجلهٔ اعزاز و ای سیارهٔ راه قبول و ای ستارهٔ جلوه‌گاه رسول و ای بضعهٔ احمد و ای بضاعت محمد صلی‌الله علیه و آله:

....

ای تو در درج نبوت گوهر عالم فروز	وی تو در برج ولایت زهرهٔ روشن جبین
ای برفعت مریم ثانی که مهد عفتت	از ترفع جای دارد بر سر چرخ برین
ای نهال روضهٔ عصمت که هست از روی قدر	سایهٔ جاهت پناه تاصرات الطرف عین
ریشه‌ای از معجر عصمت شعارت آمده	حوریان گلشن فردوس را حبل‌المتین
ای چراغ اهل بیت مصطفی ای فاطمه	مادر سبطین و نور چشم خیرالمرسلین

در این مدت هرگز از تو مشاهده نکرده‌ام که در یکروز دو کار دنیا پیش گرفته باشی. امروز می‌بینم که بسه کار اشتغال مینمائی. در این چه حکمتست؟ فاطمه که این سخن استماع نمود، قطرات عبراتِ از دیده ببارید و گفت ای تاجدار سورهٔ هل اتی و ای شهسوار عرصهٔ لافتی و ای خطیب منبر سلونی و ای وارث مرتبهٔ هارونی و ای طراز حلهٔ صفا و ای رازدار حضرت مصطفی، ای شیر بیشهٔ شریعت و ای کشتی لجهٔ حقیقت، ای شکوفهٔ باغ ابوطالب و ای نواختهٔ لقب اسدالله الغالب:

....

کاتـب نقش نامـهٔ تنزیل	خازن گنـج نامـهٔ تاویل

مهتـر و بهتـر زمیـن و زمن　　معـدن جوهـر حسیـن و حسن

«هذا فراق بینی و بینك»، دولت وصال بسر آمد و نوبت فراق در آمد. روز مواصلت بآخر رسید، شب مهاجرت روی نمود:

هنـگام وداع و افتراقسـت امروز　　با درد فراق اتفاقسـت امروز

ای دیده جمال وصل دیـدی یکچند　　خونبـار که نوبـت فراقسـت امروز

ای علی، دوش پدرم را بخواب دیدم، بر بلندی ایستاده و هر طرف مینگرد، چنانچه گوئی منتظر کیست. فریاد برکشیدم که یا ابتاه تو کجائی که از فراق تو دلم سوخته و تنم گداخته. گفت ای فاطمه، من اینجا ایستاده‌ام و انتظار میبرم. گفتم یا رسول‌الله، منتظر کیستی؟ فرمود که منتظر تو ای فاطمه. زمان فراق از حد گذشت و مرا از شوق تو طاقت برسید، وقتست که قفس تن در هم شکنی و دل از علائق بدنی برکنی و خیمه از مضایق سفلی بفضای عالم علوی زنی و روی از زندان محنت آباد دنیا ببوستان عشرت فزای عقبی آری. ای فاطمه بیا که تا تو نیائی من نمیروم. گفتم ای پدر، من نیز آرزومندی تعالی تو دارم و همواره تمنای من آن بوده که بدولت دیدار تو برسم. حضرت مصطفی (ص) فرمود که بسی بشتاب ای فاطمه تا فردا شب نزد من باشی. من از خواب در آمدم و اشتیاق آن عالم بر من غلبه کرد. میدانم که در آخر این روز و یا در اول شب آینده رحلت خواهم کرد. نان از برای آن میپزم که فردا که تو بمصیبت من مشغول باشی، فرزندان من گرسنه نمانند و جامهٔ فرزندان بجهت آن میشویم که ندانم که جامهٔ فرزندان من بعد از من که شوید و رضای دل یتیمان من که جوید. میخواهم که بسر فرزندان شانه کنم که معلوم نیست که پس از من غبار از روی و موی ایشان که بیفشاند...

روی گردآلوده و رخسار پرخون حسین　　گر بدیدی فاطمه در عرصـه گاه کربلا

آنچنان بگریستی کز گریه‌هـای زار او　　ساکنـان آسمـان بگریستنـدی برملا

اما چون علی علیه‌السلام، ازفاطمه سخن فراق شنید، آب حسرت از دیده فرو ریخت و گفت ای فاطمه هنوز از داغ فراق پدرت بر نیاسوده‌ام و از جراحت رحلت آن حضرت نفرسوده، اینك نوبت مفارقت تو هم رسید و داغی دیگر بر بالای آن داغ پدید آمد:

هر دم زمانه داغ غـم بر جگر نهد　　یك داغ نیـك نا شده داغ دگر نهد

هـر داغ کاورد قدری رو ببهتری　　آن داغ را گذارد و داغی بتـر نهد

فاطمه فرمود که ای علی در آن مصیبت صبر کردی در این تعزیت نیز شکیبائی پیش‌آور و زمانی غایب مشو که نفسم بشماره افتاده است و وعدهٔ دیدار بدار القرار این میگفت و جامهٔ شاهزادگان تر میکرد و در رخسارهٔ مبارك ایشان نظر میفرمود و آه حسرت از دل برمیکشید و آب اندوه از دیده میبارید و میگفت کاشکی بدانمی که بعد از من با شما چه خواهد رفت و سرانلاام کار شما بکجا خواهد رسید و حسن وحسین از سخن مادر بگریه درآمدند. فاطمه فرمود که ای جانان مادر، زمانی بگورستان بقیع روید و مادر خود را دعا کنید. ایشان برفتند و فاطمه بر بستر تکیه زد و علی را گفت بنشین که وقت وداع است. علی علیه‌السلام گفت آه و احسرتا:

دلهـا کبـاب میشود از آتش وداع　　یارب که برفتد ز جهان رسم انقطاع

آری وداع یاران با موت احمر در مقام مساواتست و با ذبح اکبر در رتبهٔ موازات. پس مرتضی علی بنشست و فاطمه، اسماء بنت عمیس را طلبید و گفت طعامی مهیا ساز که چون فرزندان بیایند تناول نمایند و چون بخانه در آیند در فلان موضع بنشان و طعام پیش ایشان بر تا بخورند و مگذار که پیش من آیند ومرا بدین حال مشاهده نمایند. اما چون زمانی برآمد، شاهزادگان بیامدند. اسماء پیش ایشان باز آمد و در آن موضع که فاطمه فرموده بود ایشانرا نشاند و طعام حاضر کرد. شاهزادگان فرمودند که ای اسماء هرگز دیدی که ما بی‌مادر طعام خورده باشیم، این چه معنی دارد که ما را از هم جدامیسازی؟ اسماء گفت که مادر شما اندك ملالی دارد، شما طعام تناول کنید. گفتند ای اسماء، ما را بی‌مادر طعام گوارنده نیست. برخاستند وبحجره مادر درآمدند، ویرا دیدند تکیه فرموده و مرتضی علی بر زبر سر او نشسته. چون مادر ایشانرا دید، گفت ای علی، یکزمان ایشانرا بسر روضهٔ پدرم فرست تا با خدای خود راز گویند و نیاز عرضه دارند. مرتضی علی فرمود که ای جانان پدر، لحظه‌ای بزیارت جد خویش روید که مادر شما رنجور است تا دمی بیاساید. ایشان بیرون رفتند. پس فاطمه فرمود که ای علی ساعتی قرار گیر و سرم در کنار گیر که از عمرم چندان نمانده:

بیمار غمت را نفس بازپس است این پاس نفسش دار که آخر نفس است این

مرتضی علی فرمود که ای فاطمه مرا قوت شنیدن این مقال و طاقت دیدن این حال نیست. فاطمه گفت ای علی، راهی پیش آمده که بضرورت میباید رفت و غمی در دل جوش زده که بهرحال میباید گفت. دمی بنشین و سخن مرا گوش کن و شربت فراق مرا بناکام نوش کن:

بنشین مگر از دلم غمی برداری یا از سر آتشم دمی برداری
جانم ز فراق در عدم خواهد شد هان تا بوداعش قدمی برداری

علی علیه‌السلام بنشست و سر فاطمه در کنار گرفت. فاطمه دیدهٔ مبارك فراز کرد. ناگاه از باران غم و سیلاب دیدهٔ پر نم مرتضی علی قطره‌ها بر گلزار رخسار فاطمه باریدن آغاز کرد. فاطمه دیده باز کرد و علی را گریان دید. گفت ای علی وقت وصیتست نه هنگام تعزیت. علی گفت یا سیدةالنساء، چه وصیت داری؟ فاطمه فرمود که ای علی چهار وصیت دارم، اول آنکه اگر ازمن نسبت به حضرت تو صورت تقصیری صادر شده که غبار ملالی بر خاطر عاطر تو نشسته باشد، آنرا عفو فرمائی و مرا بحل کنی. علی گفت حاشا که در این مدت هرگز بقول و فعل از تو چیزی صدور یافته باشد که موجب آزار دل شود. تو همیشه دلدار من بوده‌ای نه دل آزار من و غمگسار من بوده‌ای نه آفت روزگار من و ترا وفادار یافته‌ام نه جفاکار و بر صفت گل دیده‌ام نه بر شوکت خار. وصیت دیگر بفرمای. گفت وصیت دوم آنست که فرزندان مرا عزیز داری و جانب جگر گوشگان مرا فرو نگذاری. دست شفقت از سر ایشان بر نگیری و عذر گستاخی که از ایشان صادر شود در پذیری. وصیت سوم آنکه مرا بشب دفن کنی تا چنانچه در حال حیات هیچ بیگانه را نظر بر قد و بالای من نیفتاده، در حین مرگ نیز چشم کسی بر جنازهٔ من نیفتد. چهارم آنکه پای از زیارت من باز نگیری که من با تو انس دوام داشته‌ام و مونس اوقات صبح و شام من بوده‌ای و حالا بناکام از تو دور میمانم:

ای بناکام مرا از رخ تو مهجوری خود که باشد که بکام از تو گزیند دوری

مرتضی علی که این سخنان شنید، فریاد از نهادش برآمد و بلسان حال مضمون این مقال بادا رسانید:

دلدار ز ما کرانه‌ای میطلبد در کوی فراق خانه‌ای میطلبد

تیری ز کمان هجر می‌اندازد وز سینهٔ ما نشانه‌ای میطلبد

آنگاه علی گفت، ای فاطمه قبول کردم که بوصیتهای تو قیام نمایم. اما تو هم کرمی فرمای و وصایای مرا بشنو.فاطمه گفت چه وصیتست؟ گفت اول آنکه اگر در خدمت تقصیری واقع شده باشد عفو فرمای، دوم چون بروضهٔ پدرت برسی، سلام من فراق دیدهٔ هجران کشیده بوی رسانی، سوم از من بدانحضرت شکایت نفرمائی. فاطمه فرمود حقا که در این مدت مواصلت از تو چیزی ندیده‌ام و سخنی نشنیده که موجب شکایت باشد. بلکه همه مردمی و مروت و جوانمردی و فتوت و حسن مقال و لطف فعال مشاهده کرده‌ام:

ای ز سر تا پا چو چشم خویش عین مردمی چون تواند بود چندین لطف در یك آدمی

ایشان در این سخن بودند که بیك ناگاه خروش واویلاه و نالهٔ وامصیبتاه از در حجره برآمد و حسن و حسین میگفتند ای پدر ای در مدینه علم رسول خدای، در حجره بروی ما بگشای و ای پدر بزرگوار ما را درخانه درآر تا دیدار باز پسین مادر خود ببینیم و وداعی بکنیم. علی مرتضی برخاست و در خانه باز کرد و شاهزادگان را در برگرفت ونوازش بسیار نمود و گفت جانان پدر، شما چه دانستید که مادر شما در اینوقت از دنیا بخواهد رفت. گفتند ای پدر مهربان فرمودی که بروضهٔ جد خود روید. همین که بنزدیك روضه رسیدیم خروشی بگوش ما رسید و آوازی شنیدیم که اینك ابراهیم خلیل میگوید یتیمان فاطمهٔ زهرا آمدند و اینك اسماعیل ذبیح میگوید که شفیعان فردا آمدند، اینك محمد حبیب صلی‌الله علیه و آله میفرماید جگر گوشگان ما آمدند. چون بروضه درآمدیم و سلام کردیم از مرقد آنحضرت آواز آمد که ای فرزندان من و ای نوردیدگان من بازگردید تا دیدار بازپسین مادر خود را دریابید که ما باستقبال مادر شما آمده‌ایم و جمیع انبیا همراهند. ما بازگشتیم و بیامدیم. پس خودرا در آن خانه افکندند که حضرت فاطمه تکیه داشت و در دست و پای وی افتادند و در زمین میغلطیدند و بزاری تمام مینالیدند و میگفتند، ای مادر چشم مبارك باز کن و با ما سخن آغاز کن. یتیمان خود را بیك نظر بنواز و از گفتار شکر بار خود بهره‌ای حوالهٔ ایشان ساز:

نظری کن که فراقت دل ما را خون ساخت سخنی گو که ز هجرت جگر ما بگداخت

چون آواز ایشان بگوش فاطمه رسید، دیده باز کرد و دست بگشاد و ایشان را دربر گرفت و گفت ای جانان مادر و ای مظلومان مادر، ندآنم که بعد از من حال شما بکجا خواهد رسید و از دشمنان بشما چه جفاها خواهد رسید. پس دخترانرا طلبیدو ببرادران سپرد و همه را دیگر باره به مرتضی علی سفارش کرد و در روایتی آنست که علی و حسن و حسین را فرمود که شما بار دیگر بروضهٔ پدرم روید. ایشان برفتند و فاطمه، ام‌سلمه را طلبید و گفت آبی برای من مهیا ساز تا غسل کنم. ام سلمه گوید که آب ترتیب دادم و فاطمه غسلی فرمود که هرگز ندیده بودم که کسی بدان خوبی غسل کند.

پس گفت جامهای پاك مرا بیاور، بیاوردم. درپوشید. آنگه فرمودکه فراش مرا در میان خانه بنه، آنچنان کردم. آنحضرت بیامد و بر فراش تکیه گرفت و بر پهلوی راست خسبید، روی بقبله و دست مبارك در زیر رخسارهٔ راست نهاد. پس اسماء بنت عمیس را طلبید و گفت ای اسماء، روزی جبرئیل نزد پدرم صلی‌الله علیه و آله آمد در وقتیکه مریض بود و قدری کافور بهشت بجهت حنوط وی بیاورد و پدرم آنرا بسه بخش کرد و یك بخش خود برداشت و دو بخش بمن داد و گفت یك بخش از آن تست و یکی از آن علی. ای اسماء، آن کافور در فلان موضع نهاده است، آنرا بردار و چهل مثقالست، بیست مثقال که بخش من است مرا بدان حنوط ساز و باقی که از آن علیست مضبوط ساز. اسماء بموجب فرموده عمل کرد. دیگر باره فاطمه فرمود که ای اسماء، بیرون رو و مرا تنها بگذار تا اندك زمانی با خدای خود راز گویم و امیدی که در دل دارم با قاضی‌الحاجات باز گویم. اسماء بیرون آمد و ساعتی انتظار برد. آواز گریهٔ فاطمه شنید. بخانه درآمده دید که فاطمه میگرید و با حق سبحانه مناجات میکند. اسماء گوید، گوش فرا داشتم میگفت خداوندا بحرمت پدرم مصطفی و بشوقی که بدیدار من دارد و بدرد دل علی مرتضی که در مفارقت من مینالد و میزارد و بسوز دل حسن و حسین که در مصیبت من خواهند داشت و بفزع دختران نارسیدهٔ من که در ماتم من هیچ دقیقه باقی نخواهند گذاشت که بر گناهکاران امت پدرم رحمت کن و از سر گناه عاصیان بیچاره درگذر. در این محل گریه بر اسماء غلبه کرد. فاطمه باز نگریست، اسماء را دید، گفت ترا نگفتم که مرا تنها بگذاری. برو بیرون و منتظر باش و بعد از یك ساعت مرا بخوان اگر اجابت کردم فبها و الا بدان که من نزد پرودگار خود رفتم و بپدر بزرگوار خود ملحق گشتم. پس اسماء از خانه بیرون آمده، زمانی انتظار برد. آنگاه آواز داد که یا قرة عین الرسول، هیچ جواب نیامد. دیگر باره گفت یا سیدة‌النساء یا ابنة‌المصطفی، ندای اجابت نشنید. درآمد و جامه از روی مبارکش درکشید، دید که از حجرهٔ عنا و کلبهٔ فنا بحجلهٔ بقا و روضهٔ فردوس لقا انتقال کرده... اسماء از پای در افتاد و روی بر کف پای مبارکش نهاده میگفت ای بتول عذرا چون بروضهٔ پدرت رسی از من سلام و نیاز برسان. در این محل حسن و حسین از در درآمدند و گفتند ای اسماء، مادر ما چونست؟ اسماء را تحمل نماند، دست کرده و مقنعه از سر کشید. شاهزادگان از صورت حال وقوف یافتند. گریان گریان روی بمسجد نهادند. مرتضی علی با اشراف صحابه آنجا بود. چون آواز گریهٔ سبطین بگوش آنحضرت رسید، دانست که بر فوت مادر میگریند. مرتضی علی بیهوش شد. صحابه حیران شده بیامدند و آب بروی مبارك امیر افشاندند تا بهوش آمد و پیش حسن و حسین باز آمدند که ای مخدوم‌زادگان شما را چه میشود و چرامیگریید. گفتند چگونه نگرییم و برای چه نتالیم... و بروایت اهل بیت، وفات آنحضرت شب سه شنبه بود. سوم ماه مبارك رمضان سنه احدی عشر من الهجره و در روضه مدفونست.[۷]

اینك با نقل پاره‌هائی از تعزیهٔ وفات حضرت فاطمه از مجموعهٔ «خوچکو» وضمن

---

۷. روضة‌الشهداء، همان، ۱۴۴_۱۳۷.

یک مقایسه تطبیقی از بافت داستانی و عناصر نمایشی آن با آنچه که از کتاب «روضة‌الشهداء» نوشته «ملاحسین کاشفی سبزواری» نقل کردیم، درخواهیم یافت که چگونه طرح درامی تعزیهٔ «وفات حضرت فاطمه» در سال ۹۰۸هـ.ق بوسیله کاشفی سبزواری درکتاب روضة‌الشهداء ریخته شده و چگونه این طرح داستانی بعد از قریب به سیصد سال به صورت یك نمایش کامل در آمده و با عنوان **وفات فاطمه علیهاالسلام** به وسیله «خوچکو» در سال **۱۸۳۳** میلادی ضبط می‌گردد. این تعزیه، چهارمین متن از سی وسه تعزیهٔ موجود در مجموعهٔ «خوچکو» است که به **جُنگ شهادت**[۸] نیز معروف شده است:

فاطمه گوید:

کجایی ای پدر جانم که مردم از برای تو
ضیاء چشم گریانم به قربان وفای تو

تو را سجاده بی‌صاحب چه سان بینم به روز و شب؟
کشم هر دم ز دل یارب که خالی گشته جای تو

پدر جان، ای حبیب من، به هر دردی طبیب من
کجا گردد نصیب من که بوسم خاك پای تو

بیا، عمامه نه بر سر، روان شو جانب منبر
ز هجرَت من شدم مضطر، الهی من فدای تو

پدرجانم، پدرجانم، ز هجرت من در افغانم
پدر جان، فاطمه گردد به قربان ردای تو

روان گشتی سوی رضوان منم در این جهان نالان
قرین ناله و افغان شب و روز از برای تو

تو رفتی از جهان و من همیشه می‌کنم شیون
رود جانم برون از تن چو می‌بینم عصای تو

اهل مدینه به حضرت امیر عرض کنند:

فدای جان تو، ای ابن عم پیغمبر   که هست خاك قدوم تو عرش را زیور

۸. جنگ شهادت، به اهتمام زهرا اقبال، جلد اول، سروش، ۱۳۵۵.

بگو ز روی ترحم به حضرت زهرا — که ای نهال گلستان باغ او ادنی
به روز گریه کن و شب فغان مکن دیگر — و یا به‌شب بفشان از دو دیده لخت جگر
که رفت از دل اهل مدینه تاب و توان — مکن برای خدا این قدر دگر افغان
چرا ز درد تو اهل مدینه بی‌تابند — ز نالهٔ تو به شب تا سحر نمی‌خوابند؟
اگر ز درد یتیمی دل تو افکار است — بس است گریه، به‌عالم یتیم بسیار است

حضرت امیر به فاطمه فرماید:

که ای حدیقهٔ ناموس احمد مختار — رسانده‌اند سلامت مهاجر و انصار
ز سیل گریهٔ تو شد مدینه زیر و زبر — به روز گریه کن و شب منال تا به سحر
چرا ز درد تو خلق مدینه بی‌تابند — ز نالهٔ تو به شب تا سحر نمی‌خوابند
چه می‌شود که سرشک این قدر نیفشانی — دل مهاجر و انصار (را نسوزانی)

حضرت فاطمه به حضرت امیر عرض کند:

شوم فدای تو، ای نونهال باغ وفا — که هست خاك قدوم تو کحل دیدهٔ ما
مرا به مردم شهر مدینه کاری نیست — دلم شکسته شد و گریه اختیاری نیست
رسان سلام مرا بر تمامی یاران — بگو که فاطمه گفته است: ای هواداران
ز فرقت پدر(م) ناتوان و بی‌تابم — ز دوریش به خدا روز و شب نمی‌خوابم
مدینه پیش‌کش امتان پیغمبر — که می‌روم من دل خون کنون به نزد پدر
گداخت جان من از فرقت رسول‌الله — دگر نمانده به دل تاب فرقتش به خدا
نمی‌شود که درآید کسی به خانهٔ ما — شود ز گریه شریك غم زمانهٔ ما
ندانم آه که سلمان ما کجا شده است — که روز تعزیهٔما ز ما جدا شده است
بگو به دیدن طفلان من نیامده‌ای — به بیت بی سر و سامان من نیامده‌ای
چرا ز خانهٔ آل رسول تو دوری — بیا، بیا که تو از اهل بیت مشهوری

حضرت امیر به فاطمه فرماید:

ز گفت و گوی تو ای فاطمه شدم بی‌تاب — روم پیام تو گویم به جملهٔ اصحاب
ایا صحابهٔ پیغمبر خدا، سلمان — چنان پیام به تو داده است فخر زمان
چرا به بیت رسول خدا نمی‌آیی؟ — چرا به دیدن خیرالنسا نمی‌آیی؟
چرا دمی حسنین را به بر نمی‌گیری؟ — چرا ز حال یتیمان خبر نمی‌گیری؟
برو، برو به سوی خانهٔ رسول خدا؟ — برو، برو که تو را خواست حضرت زهرا

سلمان به حضرت امیر عرض کند:

فدای جان تو، ای ابن عم پیغمبر — هلاك نام تو، ای بهترین جن و بشر
بگو چه گونه روم سوی خانهٔ زهرا — که نیست طاقت رفتن مرا به حق خدا
کنون که امر نمودی تو ای امام زمان — روم به خانهٔ زهرا به دیدهٔ گریان
حرم‌سرای رسول خدا، سلام‌علیك — یتیم خسته دل مصطفی، سلام علیك

....

ز داغ ماتم این مفخر زمین و زمان خدا دهد به شما صبر، ای الم‌زدگان

حضرت فاطمه فرماید:

صحابهٔ پدر مهربان، علیك سلام مطیع دین سه انس و جان علیك سلام

بیا که بوی پدر بشنوم ز فحوایت بیا که روی پدر بنگرم ز سیمایت

ز بعد رحلت بابم بگو کجا بودی ز آستان پیمبر چرا جدا بودی

چرا به دیدن طفلان من نمی‌آیی؟ چرا به‌نزد یتیمان من نمی‌آیی؟

سلمان به حضرت فاطمه عرض کند:

شوم فدای تو، ای دختر رسول خدا هزار جان چو سلمان فدای جان شما

....

فدای جان تو ای بضعهٔ رسول خدا به من تو راست اگر خدمتی رجوع نما

حضرت فاطمه به سلمان می‌فرماید:

از آن زمان که ز هجران باب درجوشم نخورده است صدای بلال بر گوشم

چرا بلال مؤذن اذان نمی‌گوید چرا رضای دل زار من نمی‌جوید

....

اگر بلال بگوید اذان که من شنوم به این وسیله دمی فارغ از ملال شوم

سلمان به بلال گوید:

ایا بلال، به فرمان نورچشم رسول دمی به ذکر اذان نماز شو مشغول

مگر که از اثر این اذان دل زهرا شود تسلی و فارغ شود ز رنج و عنا

بلال به سلمان گوید:

....

ولی برای رضای خدا و بنت رسول کنون به ذکر اذان این زمان شوم مشغول

فاطمه بعد اذان گوید:

....

فدای اسم شریف تو، ای پدر، زهرا بیا که طاقت و آرام شد ز دل ما را

چه گونه بی‌تو بمانم که خاك غم به سرم مرا ببر به برت، ای تو نورچشم ترم

دگر نمانده به دل صبر و طاقتی بر من خدا کند که برون جان من رود از تن

زینب به حسنین گوید:

شوم فدای شما،ای سرور سینهٔ من دو گوشوارهٔ عرش خدا، حسین و حسن

بلال را بنمایید زودتر آگاه
که شد ز هوش جگرگوشهٔ رسول‌الله
که لحظه‌ای ز برای خدا شود خاموش
که رفت مادر ما، فاطمه، دوباره ز هوش

حسنین به بلال گویند:

تو، ای بلال مؤذن، اذان مگو دیگر
که می‌رود ز جهان نورچشم پیغمبر
اذان بس است دگر، ای بلال، بهر خدا
که ترسم آن که رود فاطمه از این دنیا

بلال به حسنین عرض کند:

فدای جان شما، ای دو نوگل زهرا
شود بلال فدای شما دو غم زده‌ها
کند خدای جهان یاری شما زین غم
شفا به مادرتان بخشد او ز راه کرم

زینب به فاطمه عرض کند:

شوم فدای تو، ای مادر پسندیده
نظر گشا به سوی زینب ستم دیده
به دختران خود از روی لطف دیده گشا
ترحمی به جگرگوشه ز زینبت فرما

فاطمه به زینب فرماید:

ایا نهال گلستان رنج و درد و تعب
بلاکش فلك دون نواز، ای زینب

....

ز بعد من به جگرگوشگان غم‌پرور
تو باش نور دل من، جای من مادر
به خدمت حسنینم تو جان سپاری کن
شوم فدات، به ایشان ز مهر یاری کن

....

فاطمه به حسنین فرماید:

فدای جان شما،ای دو نوردیدهٔ تر
سرور سینهٔ محنت رسیدهٔ مادر
ز زندگانی مادر کنید قطع امید
که بعد از این به‌جهان دیگرش نه بتوان دید

....

امام حسن به حضرت امیر عرض کند:

شوم فدای تو، ای پیشوای جن و بشر
امام مشرق و مغرب وصی پیغمبر
شده است مادرم، ای باب مهربان از هوش
بیا ببین که چه سان گشته شمع دین خاموش
طلب نموده تو را از ره وفاداری
شد آن زمان که ز مهرش به خاك بسپاری

....

حضرت امیر به فاطمه فرماید:

....

ای چراغ اهل بیت مصطفی، ای فاطمه
مادر سبطین و نورچشم خیرالمرسلین

از برای چیست بی‌هوشی به مهد اضطراب
از برای کیست گشتی این چنین زار و حزین؟

....

فاطمه گوید:

به خواب دوش چنین دیدم ای شه ابرار
که بود بر سر تلی ستاده باب کبار

اشاره کرد که ای دختر شکسته پرم
در انتظار تو من ایستاده منتظرم

رسید وقت که دست از جهان برافشانی
شب دگر به بر من به خلد مهمانی

به رخصت تو هوای سر سفر دارم
وصال باب و فراق تو در نظر دارم

سوی بهشت رود یار بی‌قرینهٔ تو
تهی ز مرغ شود آشیان سینهٔ تو

حضرت امیر به فاطمه فرماید:

تو می‌روی ز برم، ای عزیز هر دو سرا
مرا برای چه در دهر می‌کنی تنها

چه می‌شود که مرا هم بری به خود هم راه
که نیست طاقتم از فرقت رسول‌الله

بگو به من که تو رفتی علی چه کار کند
که را به جای تو من بعد اختیار کند

....

فاطمه به حضرت امیر عرض کند:

هلاک نام تو، ای روح را روان از تو
ضیاءچشم جهان و جهانیان از تو

وصیتی به تو دارم،اگر چه بی‌ادبی است
ولی وصیت نوباوه‌های باغ نبی است

دمی که طایر روحم پرد ز لانهٔ تن
شوم فدای تو، جان تو و حسین و حسن

پس از وفات ز داغ حسن زمین‌گیرم
حسین من چو بگرید دوباره می‌میرم

کسی نظر ننماید به سویشان خیره
مباد آینهٔ رویشان شود تیره

نیفکنند ز پا سروهای بستانم
که خورده‌اند شراباً طهور پستانم

....

ز فرقتم دل کلثوم را گزند مکن
خدا نکرده به زینب صدا بلند مکن

شنیده‌ام که حسین می‌رود به کرب و بلا
شنیده‌ام که جدا می‌شود سرش ز قفا

به زیر تیغ حسین را چو جان رسد بر لب
شنیده‌ام که در آن وقت دخترم زینب

ستاده است و نظر می‌کند به روی حسین
که تیغ کینه گذارند بر گلوی حسین

چو داغ مرگ حسین دید زینب ناکام
رود اسیر ز کرب و بلا به جانب شام

گهی خرابه نشین است، گه جمازه‌سوار
گهی به مجلس و گاهی به کوچه و بازار

حضرت امیر به فاطمه فرماید:

توقع است مرا به تو ای ضیاء بصر
گل ریاض نبی، همدم من مضطر

اگر تو راست دگر مطلبی؛ بیان فرما
که تا به خدمتتان کوشم ای خجسته لقا

فاطمه به حضرت امیر عرض کند:

یك آرزو به دلم هست یا اباالحسنین — مرا به مقبره بردی چو با حسن و حسین
حسن به گریه مرا در لحدی بخواباند — حسین دوسورهٔ قرآن به تربتم خواند
میان فضه و اطفال من عدالت کن — برای خاطر من فضه را محبت کن
به روز فضه دهد کار خانه را انجام — چو شب رسید بگیرد، به گوشه‌ای آرام
روز زینب و کلثوم در غرا باشند — به شب نشسته ومشغول آسیا باشند
به تربت من ایا نوردیدهٔ امکان — به صبح و شام بفرما تلاوت قرآن
چو خوش است صوت قرآن ز تو دل ربا شنیدن
به رخت نظاره کردن، سخن خدا شنیدن

حضرت امیر به فاطمه فرماید:

وصیت تو به جا آورم به شرط حیات — ولی وصیت من هم شنو به وقت ممات
دمی که جلوه گهت گشت باغ‌های جنان — سلام من به جناب محمدی برسان
.... — ....

فاطمه گوید:

شنیده‌ام همه را ای کنندهٔ خیبر — سفارش دگرت هست، گو به این مضطر

حضرت امیر به فاطمه فرماید:

اگر ز من به تو جوری رسیده ای زهرا — به دل مگیر و مرا عفو کن برای خدا
.... — ....
به خانه‌ام تو به قرص جوی به سر بردی — گرسنه بودی و خونابهٔ جگر خوردی
.... — ....

فاطمه به حسنین فرماید:

شوم فدای شما، نور دیدگان رسول — برای من مشوید این قدر حزین و ملول
به سوی مرقد جد بزرگوار شوید — شما برای دعایم به آن مزار شوید

حسنین به قبر جد خود عرض کنند:

که السلام علیك ای محیط عز و علا — مه سپهر شرف، شهریار او ادنی
ببین که ما دو گل باغ افتخار توایم — شکسته خاطر و غمگین و بی‌قرار توایم
کنون به مادر ما بی‌کسان آل عبا — رسیده نوبت احرام جنت‌المأوی
ترحمی به یتیمان آل طه کن — ز روی لطف دعایی به مادر ما کن

فاطمه گوید:

.... — ....

بیا به پیش من از لطف ساعتی اسما
ببین چه گونه علیل است و ناتوان زهرا

اسماء به فاطمه عرض کند:

چه خدمت است، بفرما که من فدات شوم
صدا برآر که قربانی صدات شوم

....

فاطمه به اسماء فرماید:

برو طعام بیاور بر حسین و حسن
که می‌رسند کنون نور هر دو دیدهٔ من

....

اسماء به حسنین عرض کند:

فدای جان شما گردم ای دو دردانه
قدم کنید شما رنجه سوی این خانه
که تا طعام تناول کنید آقایان
ز فرط جوع نمانده است تاب بر تنتان

امام حسن به اسماء گوید:

نشد به دهر که بی‌مادر پسندیده
طعام میل نماییم ای الم دیده
کجاست مادر ما بی‌کسان در این مأوا
که در طعام رفاقت کند به ما اسما

....

ایا انیس دل ما، کجاست مادر ما
که خون فشان شده از هجر دیدهٔ تر ما
که تا کشیم ز پستان بی‌قرینهٔ او
شمیمهٔ گل بو مادران ز سینهٔ او

اسماء به حسنین عرض کند:

ای راحت جسم وجان حیدر
شد تازه به خواب ناز مادر
از غصه شما چو دل کبابید
در روضهٔ جد خود شتابید
در مرقد انور پیمبر
گویید دعا به جان مادر

مناجات حسنین بر سر قبر جد:

بزرگوار خدایا، به قبر پیغمبر
به حق ابن عم او، کنندهٔ خیبر
به مادر من مظلوم ده شفا ز کرم
بده نجات به ما بی‌کسان ز محنت و غم

فاطمه به اسماء فرماید:

دمی بیا برم اسما به دیدهٔ پرخون
فراش خواب بینداز و رو ز خانه برون
که از جفای جهان روز و شب در آزارم
کنون به درگه حق عرض حاجتی دارم

....

به دختران یتیم و به شوهر و پسرم
که برگذر ز گناهان امت پدرم
روم ز شوق کنون جانب رسول الله
اقول اشهد ان لااله الاالله

اسماء به فاطمه عرض کند:

چه حالت است تو را فاطمه فدات شوم | صدا برآر که قربانی صدات شوم
چرا تو بلبل باغ جنان شدی خاموش | برای چیست به بستر فتاده‌ای مدهوش

....

ایا زنان بنی هاشم از صغیر و کبیر | برای تعزیه‌داری رسید، زار و حقیر

حضرت امیر فرماید:

ای گل باغ نبی، ای فاطمه | بین به احوال علی، ای فاطمه
رفتی و جز تو ندارم غم رسی | غیر تو دیگر ندارم من کسی
از برایم دیده‌ای محنت بسی | بین به احوال علی، ای فاطمه[۹]

طرح اصلی[۱۰] در روایت ملاحسین کاشفی و همینطور در تعزیه یکسان است. اما تفاوت‌هائی نیز درجزء وهمینطور در چگونگی طرح قصه و شخصیت‌ها در متن تعزیه نسبت به‌روایت کاشفی سبزواری، برای ایجاد «عوامل دراماتیك» وجود دارد. آوردن اشخاصی چون «سلمان»، «بلال»، و دادن نقش پراهمیت‌تری به حضرت زینب، و حسنین از جملهٔ این تفاوت‌ها هستند. از این گذشته، قصهٔ وفات حضرت فاطمه به چند صحنه تقسیم شده و دیگر حالت روایتی که درنقل ملاحسین کاشفی وجود دارد، از میان رفته و وقایع بیشتر صورت عمل به‌خود گرفته‌اند. اما با مطالعهٔ روایت ملاحسین کاشفی و تعزیه موجود در مجموعهٔ «خوچکو» به وضوح در می‌یابیم که در واقع منبع اصلی نمایشی تعزیهٔ «وفات حضرت فاطمه»، همان روایت ملاحسین کاشفی سبزواری است که حتا در بسیاری از جاها، عیناً و بدون کوچکترین تغییری آورده شده است.[۱۱]

□

---

۹. جنگ شهادت، همان، ص ۱۲۴ ـ ۱۰۶.

10. Plot.

۱۱. راجع به هویت نویسندهٔ تعزیهٔ وفات حضرت فاطمه، اطلاعات مبهمی در دست هست که «خوچکو» داده است. او در مقدمهٔ کتابش ذکر می‌کند که تعزیه‌نامه‌ها را از «حسین علی خان» که مدیر امور نمایشی دربار بوده خریده و همچنین می‌نویسد که اگر خود حسین علی خان آنها را نسروده باشد، بدون شك در ویرایش بعضی از آنها دست داشته است.

همانطور که قبلاً نیز ذکر کردیم، بطور کلی منابع داستانی تعزیه بیشتر از حماسه‌های مذهبی یعنی از شهادت امام حسین و یارانش در صحرای کرب و بلا گرفته شده و انواع دیگر موضوعهای مذهبی و غیرمذهبی مثل افسانه‌ها و روایات و حتا موضوعهای روزمره نیز بعدها وارد آن شدند. از تعداد نسخ و نیز از سرایندگان آنها اطلاع روشنی در دست نیست. به نظر می‌رسد که سرایندگان تعزیه‌ها که به «مقتل نویس»[۱۲] شهرت دارند، باید بیشتر خود تعزیه‌گردانها بوده باشند. این مقتل نویس‌ها نیز تقریباً ناشناخته‌اند و جز چندتائی از احوالات بقیه بی‌خبریم. از جملهٔ این تعزیه گردانهای مقتل‌نویس، می‌توان «خواجه حسینعلی خان» معاصر فتحعلی شاه و محمد شاه، «میرزا محمدتقی تعزیه‌گردان» معاصر با محمدشاه وناصرالدین شاه، و پسرش «میرزاباقر» ملقب به «معین‌البکاء» رانام برد که این دو نفر آخری، هر دو تعزیه‌گردانهای رسمی «تکیه دولت»بوده‌اند. «سید عبدالباقی بختیاری» که دستهٔ تعزیه‌ای داشته و در اصفهان و بختیاری و شیراز تعزیه‌گردانی می‌کرده، «سید مصطفی میرعزا» که از عهدناصرالدین شاه تا عصر محمدشاه در کاشان و طهران و حتا در تکیهٔ دولت تعزیه‌گردان بوده و پسرش «آقا سید کاظم میرغم» که در عهد محمدشاه این شغل را به عهده داشته، از تعزیه‌گردانهای مشهور بوده‌اند.

اولین منابع اطلاعاتی ما دربارهٔ تعزیه، همان اطلاعاتی است که فرنگیان داده‌اند. علی‌الخصوص سیاحان و دیپلماتهائی که در زمان صفویه و قاجاریه به ایران مسافرت کرده و مقالات و کتابهائی در این باب به زبانهای مختلف نوشته‌اند. از کسانی که در کتابهایشان، بخشی را به «شبیه‌خوانی» اختصاص داده‌اند می‌توان «بنجامین»، «فرانکلین» و «براون»[۱۳] را نام برد. کسانی هم چون «ویرللو»[۱۴] «خوچکو»[۱۵]، «لیطن»[۱۶] و «پلی»[۱۷] در باب تعزیه کتابی اختصاصی نگاشته‌اند.

از تعداد نسخ تعزیه‌نامه‌هانیز می‌توان گفت که تعزیه‌نامه‌های اصلی باید صد و چند تائی باشند. اما مجموع تعزیه‌نامه‌هائی که تاکنون شناخته شده‌اند، از یك هزار هم تجاوز می‌کند.البته لازم به تذکر است که این تعداد، نسخ متعدد از یك تعزیه‌نامهٔ اصلی را در برمی‌گیرد. چند مجموعهٔ مهم تعزیه که تاکنون شناخته شده‌اند، از این قرارند:

---

۱۲. عنوان مقتل نویس از آنجا باب شد که اساس تعزیه‌نامه‌ها بر پایهٔ اخبار و روایات و حماسه‌های مذهبی بود که آنها را اصطلاحاً مقتل می‌نامیدند. برای نمونه می‌توان از مقتل‌الحسین نام برد که از شخصی به نام «خوارزمی» بجای مانده که در سدهٔ ششم نگاشته و حاوی چهارده موضوع از مصائب و فضایل خاندان پیغمبر است که بعدها مورد استفاده در تعزیه قرار می‌گیرد.

13. Brown, Edward, G: A Literary History of Persia..., London, Vol. IV, 1924.
14. Virolleaud, Charles: La Passion de l'Iman Hossein, Drame Persan, Beyrouth, 1927.
15. Chodzko, A: Theatre, Choix de Teazise ou drames, Paris, 1878.
16. Litten, W: Das Drama in Persien, Leipzig, 1929.
17. Pelly, S.L: The Miracle Plays of Hassan and Hossein, London, 1878.

مجموعهٔ خوچکو[18] ـ حاوی سی و سه تعزیه است که احتمالاً از قدیمی‌ترین نسخ تعزیه می‌باشند. این مجموعه شامل تعزیه‌نامه‌هائی دربارهٔ «خبر آوردن جبرئیل بر پیغمبر که امام حسن از زهر شهید شود و امام حسین را در کربلا به ستم شهید کنند»، «وفات پیغمبر»، «حرکت امام حسین از مدینهٔ طیبه به کوفهٔ خراب» تا «شهادت آن حضرت و یارانش در کرب و بلا» است. خوچکو این تعزیه‌نامه‌ها را حوالی سال ۱۸۵۸ از حسینقلی خان خواجه که متصدی تشریفات تعزیه‌داری دربار بوده خریداری و پنج تای آنها را ترجمه کرده و در سال ۱۸۷۸ در پاریس منتشر ساخته است.

مجموعهٔ پلی[19] ـ حاوی سی و هفت تعزیه است و گویند که «سرهنگ سرلویس پلی» آنها را از طریق «شنیدن» ثبت کرده است. در این مجموعه، تعزیه‌نامه‌هائی مثل «ژوزف و برادران»، «عاق‌والدین»، «وفات فاطمه»، «شهادت حضرت علی»، «عزیمت امام حسین از مدینه به کوفه»، «شهادت حر»، «شهادت علی‌اکبر»، «شهادت قاسم» و «شهادت امام حسین» وجوددارد. لویس پلی، سی و هفت نسخهٔ تعزیه‌نامه‌ها را به زبان انگلیسی ترجمه کرده با مقدمه‌ای در سال ۱۸۷۹ در لندن به چاپ رسانیده است.

مجموعهٔ لیطن[20] ـ حاوی پانزده تعزیه‌نامه است و در آن تعزیه‌نامه‌هائی چون «قربانی کردن ابراهیم اسماعیل را در راه خدا»، «شهادت امام حسین»، «شهادت حضرت عباس»، «قانیا پادشاه فرنگ»، «درة‌الصدف»، «امام جعفر صادق» و «امیر تیمور» موجود است. ویلهلم لیطن، دیپلمات آلمانی پانزده تعزیه‌نامه را در سال ۱۹۲۹ به چاپ رسانیده است.

مجموعهٔ چرولی[21] ـ حاوی هزار و پنجاه و پنج تعزیه‌نامه است. «انریکو چرولی» در فاصلهٔ سالهای ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۴ سفیر ایتالیا در ایران بوده و به جمع‌آوری و خرید مجالس تعزیه پرداخته است. نسخ این مجموعه، اغلب نامعتبر و رونویسی از نسخه‌های قدیم‌تر است و از هر تعزیه، چند نسخه وجود دارد. فهرست تعزیه‌های این مجموعه در سال ۱۹۶۱ توسط «روسی»[22] و «بمباچی»[23] تحت عنوان «فهرست درام‌های مذهبی ایران» چاپ و منتشر گردیده است.

---

18. Chodzko Collection.
19. Pelly Collection.
20. Litten Collection.
21. Cerulli Collection.
22. Rossi.
23. Bombaci.

۲. ساخت نمایشی، تاریخی و اجتماعی تعزیه

مضمون تعزیه، رویاروئی دو نیروی خوب و بد، خیر و شر، نیکی و بدی، نور و ظلمت است. بنابراین تعزیه به عنوان یك «هنر دینی»، طرح ثابت داستانی مختص به «هنرهای دینی» را نیز دارا است. طرحی که در همهٔ مذاهب و در انواع هنرهای دینی کم و بیش، بطور یکسان و شبیه وجود دارد. اما این طرح در هنر دینی تعزیه، به سبب ویژگیها و خصائل خاص اسلامی و عرفانی، و به سبب محیط اجتماعی استبدادی، برای سالهای زیادی خاصیت تحول‌پذیری خود را از دست داده و بدین ترتیب، چهارچوب خاصی را چه از لحاظ مضمون و چه از لحاظ شکل بیانی برای خود ایجاد کرده است. همین موضوع است که تعزیه را از لحاظ ساخت نمایشی و بیان مسائل تاریخی و اجتماعی از دیگر هنرهای مشابه، از جمله تعزیه‌های مسیحی[۲۴] متمایز ساخته است. تمایزی که هم در شیوه‌های دراماتیك و هم در مضامین و موضوعها به خوبی به چشم می‌خورد. بی‌شك نقطهٔ تعارضی که تعزیهٔ ایرانی را از تعزیهٔ اروپائی جدا ساخته و سبب شده که تعزیهٔ اروپائی بالاخره به شکلهای دراماتیك غیرمذهبی تغییر بیان و مضمون دهد، در همین جاست.

در درام‌های مذهبی یونان باستان می‌بینیم که نستهٔ درام در برخورد خدایان باخدایان نطفه می‌بندد. این برخورد در درام‌های مؤخر تبدیل به برخورد انسان با انسان می‌شود. در درام یونانی و حتا درام‌های مذهبی قرون وسطائی، انسان با تقدیر می‌جنگد، گاهی این و گاهی آن به پیروزی می‌رسد. مبارزه، شکست و پیروزی، توامان وجود دارد. اما در نمایش دینی ایرانی، انسان نمایانگر تسلیم محض در مقابل آنچه که بر او مقدر کرده‌اند، بوده و مقاومتش فقط درحد نوحه‌ایست بر مظلومیتش. و این مظلومیت باز هم برخلاف آنچه که در درامهای مذهبی اروپائی از یونان باستان گرفته تا قرون وسطا می‌بینیم، مظلومیتی شخصی و از آن اشخاص نمایش نیست. بلکه این مظلومیت در فضای درام‌های مذهبی ایرانی، مظلومیتی تاریخی، اجتماعی و فلسفی است.

در تعزیه، برخوردها میان «اشقیاء» و «اولیاء» است. همچنان که در درام‌های فرنگی برخورد میان «پروتاگونیست‌ها»[۲۵] و «آنتاگونیست‌ها»[۲۶] است. اما در درام تعزیه برخلاف نوع فرنگی آن، همیشه برخورد به نفع اشقیاء تمام می‌شود. این ظاهر قضیه است. چرا که در ذهنیت فلسفی و مذهبی تماشاگر تعزیه، برندهٔ واقعی اولیاءهستند که وعده‌های آن

---

24. Biblical Plays.

۲۵. Antagonist، کلمه‌ایست یونانی وبرای شخصیتی بکار می‌رود که در مقابل «پروتاگونیست» یا قهرمان نمایش قرار می‌گیرد.

۲۶. Protagonist، قهرمان اصلی نمایش.

جهانی می‌دهند. درست به مانند وضعیت تاریخی و اجتماعی خود تماشاگر که به ظاهر بازندهٔ این جهانی است. اینجاست که مظلومیتی مشترك میان شبیه و تماشاگر برقرار شده و تماشاگر تعزیه، خود را می‌بیند و انعکاس خواست‌های سرکوب شده‌اش را در شبیه. این جاست که می‌توان گفت، مضامین و موضوعهای تعزیه، از درون جامعه با تمام ابعاد طبقاتی، روانی و فلسفی‌اش گرفته شده و به همین دلیل است که در صفحات قبل ادعا کردیم که تعزیه تنها شکل هنری در ایران است که میان ارزشهای زیبائی شناختی آن و بینش اجتماعی و فلسفی‌اش، هماهنگی کاملی وجود دارد.

تعزیه، نمایش جهان‌بینی و توقعات انسانهائی است که در شرایط استبدادی مطلق و معضلات پیچیده اقتصادی و اجتماعی زیست می‌کردند. تعزیه، نمایش ذهنیات جامعه‌ای است که از نظر شیوه‌های تولید شهری و روستائی و ایلی و درهم آمیختگی این شیوه‌ها بر اثر حمله‌های مکرر اقوام مختلف عرب و تاتار و ترك و غیره و هجوم ارزشهای فرهنگی آنان، دائماً در یك عقب ماندگی تاریخی بسر برده است. جامعه‌ای که در یك سویش، تودهٔ فراوان خانوارهای روستائی وجود داشته که هستی آنها وابسته به آب و زمین بوده و در سوی دیگرش، یك دستگاه فاسد دیوانسالار تنبل که حاصل کار را با بی‌رحمی همواره از آن خود کرده وبر فراز آن همواره خانی یا سلطانی خودکامه نشسته بوده است. و در چنین شرایط دهشتبار اجتماعی است که تعزیه، عناصر زیبائی شناختی‌اش را از درون جامعه و طبیعت می‌گیردو نمایشی راجع به «انسان و زمین و آب» می‌شود.

گرد هم زیستن در سرزمینی چون ایران، که آب حکم حیات مطلق را داشته و دارد، نتیجهٔ یگانه بودن سرچشمه آب است[۲۷]. هر کجا که چاهی، چشمه‌ای و یا باریکهٔ آبی از دل زمین بیرون تراود، یك اجتماع روستایی در کمال فقر پا می‌گیرد. و هر کجا که چشمهٔ آبی بخشکد، این اجتماع روستائی از هم پاشیده شده و هر یك در جستجوی سرچشمه‌ای دیگر به راهی می‌روند. و چنین است تراژدی زیستن در ایران که اغلب تراژدی آب بوده است. و در تعزیه، یکی از مهمترین انگیزه‌های رویداد وقایع، همین انگیزهٔ به دست آوردن آب است. چنانکه تعزیهٔ شهادت حضرت عباس، تعزیهٔ آب در صحرای کرب و بلا است و انگیزه اصلی رویداد این تراژدی، «آب» می‌باشد. در جائی از این تعزیه، حضرت زینب خطاب به‌یاران حسین می‌فرماید:

ای گروه جان نثاران حسین
ای هوادارن و یاران حسین

---

۲۷. در کشور کم آب و خشك ایران، آب آنقدر اهمیت دارد که در ایران باستان برای آن فرشته نگهبان ویژه‌ای یعنی «آناهیتا» را اختصاص داده بودند که یکی از بزرگترین ایزدان دین ایران است و پرستشگاه او از بزرگترین و باشکوه‌ترین پرستشگاه‌های جهان قدیم شناخته شده است. و گذشته از «آبان یشت» که در نیایش ایزد آب است، در سراسر اوستا از تقدس آب سخن رفته.

طفلها کردند غش از تشنگی
جمله اولاد حسین بن علی
جرعهٔ آبی باین طفلان دهید
منتی بر زینب نالان نهید.

در همین تعزیه است که «ابن سعد» آب را در گرو بیعت حسین می‌گذارد:

بدان حسین که آبست بهر تو نایاب
ز تشنگی جگر عترتت شود بیتاب
نمای بیعت و آنگه ز آب لب تر کن
ترحمی بخود و اهل بیت اطهر کن

آب به عنوان یك انگیزهٔ تراژیك در سطر سطر هر تعزیه‌نامه وجود دارد. در واقع
ِکت بسیاری از اولیادر صحرای کرب و بلا و رفتن به سوی شهادت همین موضوع آب
ت. در مجلس صحرای محشر می‌خوانیم:

آب می‌خواهیم ز احسان جمله را سیراب کن
یا علی لب تشنه‌ایم از آبمان سیراب کن

•

یا علی یا علی برس بدادم
تشنه‌ام تشنه رس بفریادم

•

یا علی یا علی ز راه وفا
ریز آبی بکام تشنه ما

•

جان فدای تو ای شاه خوبان
ما فدائیم بشاه تشنه لبان

•

یا در تعزیهٔ شهادت حضرت علی اکبر علیه‌السلام، علی‌اکبر می‌فرماید:

العطش بسکه گفتی ای خواهر
سوختی جان عمه و مادر

و در پی همین درخواست است که روانهٔ کارزار می‌شود و به شهادت می‌رسد.
در تعزیهٔ **جناب حر علیه‌الرحمه** نیز این موضوع آمده. حر به امام عرض می‌کند:

بریده باد زبانم بجنگ آمده‌ام
ولی ز زندگی خویش تنگ آمده‌ام
نموده حکم عبیدالله از یزید دغا
که چون رسم بتو ای پروریدهٔ زهرا
فرود آرمت درحوالی بی‌آب
ز تشنگی جگر عترتت شود بی‌تاب

در تعزیهٔ **شهادت امام حسین(ع)** نیز امام گوید:

فدای جان تو بادا حسین تشنه جگر
مکن مکن تو از این بیش ناله‌ای خواهر

و یا سکینه گوید:

مرا هیچ آرزو نبود بجز آب
پدر جانا مرا دریاب دریاب
دلم از تشنگی بابا کباب است
بده جانا به من آبی ثواب است.

طرح موضوع آب در تعزیه و طرح مکرر آن بی‌دلیل نیست. در ایران آب را با تلاش بسیار وبا تغییراتی که انسان در طبیعت می‌دهد، از دل زمین می‌کاود و به وسیله قناتها، شبکه آبیاری را ایجاد می‌کند. اگراین تلاش انسانی نباشد، آبی نیز درکار نخواهد بود. از این رو یکی از مهمترین عناصر تولید و سرمایه اجتماعی نخستین پنداشته می‌شود. و چنین است که می‌بینیم با یورش مغولان نه تنها نظام سیاسی و اجتماعی، بلکه با کور شدن قناتها، حتی جغرافیای طبیعی ایران نیز دستخوش دگرگونی می‌شود. بنابراین آب، به عنوان مطرح‌ترین مشکل ایرانی، به درون نمایش تعزیه راه می‌یابد و یکی از عوامل مهم رویداد وقایع می‌گردد. از طرفی می‌دانیم که کمّبود آب، انباشتن قطره قطرهٔ آن، ویرانی قناتها وبه طرف کشاورزی دیمی رفتن، از انسان، موجودی منتظر، ضعیف در مقابل نیروهای طبیعی، نامطمئن از چرخش معیشت می‌سازد که بازتاب همهٔ این عوامل را در تعزیه و در ارتباط با تقدیر محتوم بر فضای رویداد وقایع به‌خوبی می‌توان دید.

□

گفتیم که تعزیه، نمایشی است که ارزشهای زیبائی شناختی آن در رابطه با عوامل اجرائی آن سنجیده می‌شود. به عبارت دیگر تعزیه درست در مقابل انواع درام Closet قرار دارد که فقط برای خواندن و بخاطر ارزشهای ادبی مورد مطالعه قرار می‌گیرند. گویند که تعزیه بدون در نظر گرفتن عوامل اجرائی‌اش، یعنی متنی ضعیف از لحاظ ادبی و ساختمان نمایشی است. اما در این مورد هم نباید زیاده‌روی کرد. چرا که نسخه‌های موجود از تعزیه‌نامه‌ها، سرشار از عوامل نمایشی قابل بحث است. در زمینهٔ اصلاح ادبی تعزیه نامه‌ها، کوشش‌هائی انجام گرفته، اما متأسفانه به سبب روی‌گردانی شاعران و روشنفکران از این هنر توده‌ای، این اصلاحات منجر به تغییرات اساسی در ساختمان ادبی و همینطورعوامل نمایشی تعزیه نگردید. برای مثال در زمان ناصرالدین شاه و به تشویق امیرکبیر، «نصرالله اصفهانی» متخلص به «شهاب» حدود شصت مجلس از تعزیه را به نظم در آورد و اشعاری که در این تعزیه‌ها به کار برد، دارای ارزش‌های ادبی نیز هستند. اما متأسفانه این کوشش، ناقص و پراکنده بوده و به یك اقدام اساسی در این زمینه منجر نشد.

زبان تعزیه، شعر است و شعر تعزیه، شعر عوامانه است و چون اشعار به وسیلهٔ شاعران درباری وصاحب سبك سروده نمی‌شد، لذا آکنده از خطاهای لغوی،ادبی و دستوری است. اما همین اشعار که در اصطلاح سبك‌شناسان از نوع «پست» به شمار می‌رود، به علت سادگی و صمیمیت،زنده بودن و آکنده بودن از لغات عامیانه، به عنوان زبانی قوی و دراماتيك در تعزیه بکار رفته است. زبانی که به راحتی با توده‌های تماشاگر ارتباط برقرار می‌کند. «گوبینو» دراین باره می‌نویسد:

شیوهٔ تعزیه، شیوهٔ نگارش اروپائی نیست. اما آن شیوهٔ بسیار پرتکلفّ و پرتصنعی که در اشعار و مرثیه‌های ایرانی نیز معمول است، نمی‌باشد. سرایندگان تعزیه به مراتب کمتر از دیگر شعرا در جستجوی کلام (صورت) هستند. آنها به بیان احساس توجه دارند. و آن هم زنده‌ترین بیان و زودرس‌ترین بیان... زبانی که در تعزیه بکار می‌رود، زبانی عامیانه است و تمام شنوندگان و حتا کودکان قادرند که آن زبان را بفهمند... این زبان زبانی نیست که پر طمطراق و پرتکلف باشد. بالعکس زبانی صادقانه و صمیمی است. خود این اشعار پر از ظرافت و لطف طبیعی است و زمانی هم که لازم باشد، دارای دقت و قوت احساس زیادی هم می‌شود. البته بدون آنکه مصنوع بشود. سراینده، بخود اجازه می‌دهد که هرگونه حذف و بهم فشردن سیلابها و مغلوب کردن املاءها را انجام بدهد و

بعضی از اجزائی هم که در زبان محاوره حذف می‌شود را در شعر بیاورد. شیوهٔ نگارش از لحاظ ادبی و کتابی صحیح نیست، همانگونه که شیوهٔ نگارش «پلوتوس» یا «ترنس» صحیح نیستند... بالاخره بنظر ما آنچه که شایان توجه است، این نکته است که بارها تذکر داده‌ام و آن پیوند بسیار نزدیك و صمیمانه و پرشور این تئاتر و این ابتکارات و اختراعات و این توصیف شخصیت‌ها و خلقیات و این آدمها که خیلی کم تاریخی هستند اما خیلی واقعی پذیرفته و قبول شده‌اند و خلاصه پیوند تمام این شعر با ذهن و روحیه مردم است.(۲۸)

اکنون که از نقش «شعر» در تعزیه آگاه شدیم، خوبست بدانیم که به همان اندازه هم موسیقی در تعزیه از اهمیت و اعتبار نمایشی برخوردار است. و بدون دلیل نیست که تعزیه را «اپرای تراژیك» نیز خوانده‌اند. عبدالله مستوفی درباره نقش موسیقی در اجرای تعزیه‌ها می‌نویسد:

بازیگرها نقش خود را که با شعر نوشته شده بود از روی نسخه‌ای که در دست داشتند بآواز میخواندند و هر نقشی آواز خود را داشت.حضرت عباس باید چهارگاه بخواند، حرّ عراق میخواند، شبیه عبدالله بن حسن که در دامن حضرت شاه شهیدان بدرجهٔ شهادت رسیده، دست قطع شدهٔ خود را بدست دیگر گرفته، گوشه‌ای از آواز راك را میخواند که بهمین جهت آن گوشه به راك عبدالله معروف است. زینب کبری میخواند.اگر در ضمن تعزیه، اذانی باید بگویند، حکماً بآواز کردی بود. در سؤال و جواب‌ها هم رعایت تناسب آوازها با یکدیگر شده و مثلاً اگر امام با عباس سؤال و جوابی داشت، امام شور میخواند، عباس هم باید جواب خود را در زمینه شور بدهد. فقط مخالف خوانها اعم از سر لشکران و افراد و امراءو اتباع با صدای بلند و بدون تحریر، شعرهای خود رابا آهنگ اشتلم و پرخاش اداء میکردند. در جواب و سؤال با مظلومین‌هم همین رویه را داشتند و با وجود این، اشعار مخالف خوان و مظلوم خوان در سؤال و جواب باید از حیث بحر و قافیه و بحر اشعار یك تعزیه غیر از موارد سؤال و جواب یکی نبود.(۲۹)

در مورد نقشی که تعزیه در حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی داشته، روح‌الله خالقی اعتقاد دارد که:

... تعزیه یکی از بهترین وسائلی بود که موجب حمایت و حفظ قسمتی از نغمات ملی ما

---

28. Gobineau, C. de: **Religions et Philosoplies dans l'Asie Centrale**, Paris, 1930, P. 402.

۲۹. مستوفی، عبدالله: شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه، جلد اول، کتابفروشی علمی، ۱۳۲۴، ص ۳۹۰.

گردید. درین جا موسیقی از راه آواز، نقش بزرگی برعهده داشت زیرا خوانندهٔ خوش آواز، بهتر میتوانست در دل تماشاچیان و عزاداران رخنه کند. بنابراین جوانهائی که صدای گرم خوش آهنگ داشتند، برای نقش‌های تعزیه انتخاب میشدند و مدتی نزد تعزیه‌خوانهای استاد که دستگاه دان بودند و از ردیف و گوشه‌های آوازها بخوبی اطلاع داشتند، طرز خواندن صحیح را مشق و تمرین میکردند... بهمین جهت خوانندگانی از مکتب تعزیه در آمدند که در فن آوازخوانی بمقام هنرمندی رسیدند.(۳۰)

می‌دانیم که هنر نمایش تعزیه، با ایجاد بنای تکیهٔ دولت(۳۱) و حمایت ناصرالدین

---

۳۰. خالقی، روح‌الله: **سرگذشت موسیقی ایران**، جلد اول، انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۵۳، ص ۳۴۸.

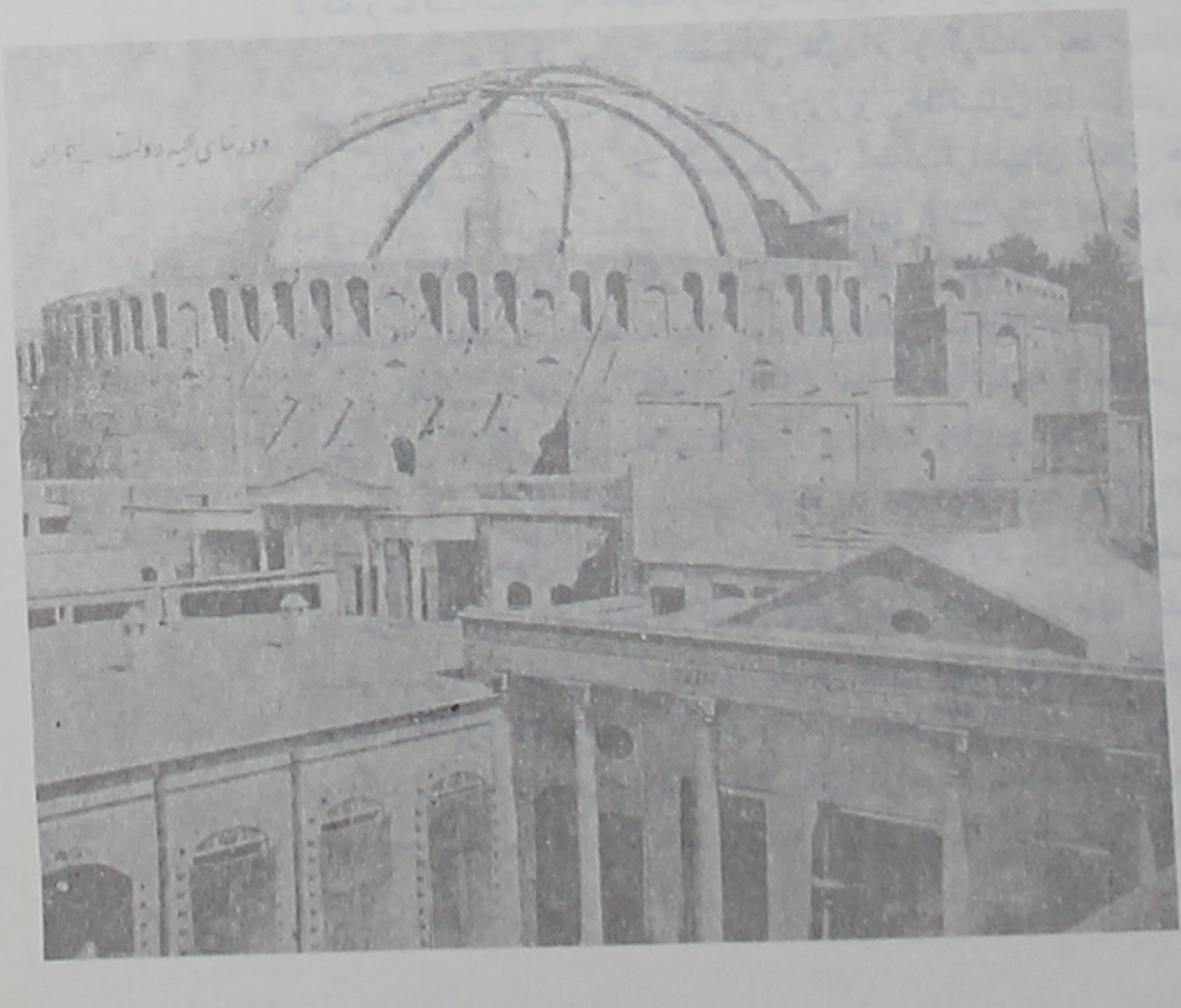
۳۱. **تکیهٔ دولت**، بدستور ناصرالدین شاه و به مباشرت «دوستعلی خان معیرالممالك» در ضلع شرقی کاخ گلستان و در مجاورت شمس‌العماره در سال ۱۲۹۰ هجری قمری ساخته می‌شود. راجع به محل بنای تکیهٔ دولت اخبار گوناگونی است. رضاقلی خان هدایت در **روضة‌الصفا** می‌نویسد: «در این ایام در تکیه دولت متعلق بمنزل جناب جلالتماب اتابك اعظم امیرنظام که آن را پنجاه و دو ذرع طول و سی و دو ذرع عرض و مشتمل است برحجرات تحتانی و فوقانی بر ستون بلند عماد آن ضمیمه است، روزها مجلس تعزیه و اسباب سوگواری...». اما کسان دیگری اعتقاد دارند که ناصرالدینشاه پس از قتل امیرکبیر و تصرف اموال وی، در قسمتی از عمارت مسکونی میرزاتقی‌خان، تکیهٔ دولت را بنا نمود. در هر صورت تکیهٔ دولت بزرگترین تماشاخانه ایران محسوب شده و نقش آن درترویج و اشاعه و شکوه نمایشهای سنتی ایران غیرقابل انکار است. «مهدی فروغ» ضمن مقاله‌ای راجع به «تکیهٔ دولت» می‌نویسد: «ساختمان عظیم تکیه دولت که بعضی از جهانگردان و نویسندگان مغرب زمین آنرا شبیه و از حیث عظمت نظیر «امفی تئاتر ورونا Verona» دانسته‌اند در ضلع شرقی کاخ گلستان و در مجاورت شمس‌العماره قرار داشت و بنای سه طبقهٔ گردی بود محیط بر محوطهٔ وسیعی که قطر تقریبی آنرا شصت متر و ارتفاعش را در حدود بیست و چهار متر و مساحتش را دو هزارو هشتصد و بیست و چهار متر مربع ذکر کرده‌اند. داربستی از الوار و تیرهای چوبی که با میله‌ها و تسمه‌های آهنی درهم قفل و بست شده بود بر روی دیواره‌های بنا تعبیه کرده بودند که استخوان بندی سقفی را بشکل گنبد در روی صحن بنا تشکیل میداد و در مواقع لزوم چادر یا پوشه‌ای بر روی آن میکشیدند که مردم را از تابش آفتاب و باران محفوظ بدارند. در وسط این سقف چهل چراغی آویزان بود که با چهل چراغها و قندیلها و لاله‌هائی که در شبهای تعزیه‌داری متجاوز از پنج هزار شمع در آنها روشن بود به آن بنا و مراسمی که در آن برگزار میشد جلوه و جلال خاصی میبخشید. در وسط این محوطه سکوی گردی بود بشعاع تقریبی نه متر و ارتفاع نود سانتیمتر و برای رفتن بروی آن دو پلکان در دو طرف آن ساخته بودند که هرکدام دارای سه پله بود. دور این سکو جاده‌ای بعرض تقریبی شش متر وجود داشت که بعضی از عملیات تعزیه از قبیل اسب سواری و پیکار و مسافرت و غیره در آن‌صورت میگرفت ووقایع را بهتر مجسم و آنرا بواقع امر نزدیکتر میساخت و در نتیجه به تأثیر آن می‌افزود... در یك سمت تکیه ایوان وسیعی دیده میشد که رواق آن با نقشهای کاشی الوان و آجر زینت یافته بود. این ایوان وسیع جایگاه مخصوص مقام سلطنت بود. درمقابل این ایوان در انتهای صحن تکیه منبری از سنگ مرمر با چهارده پله بر روی سکوی مرتفعی قرار داشت که قبل از شروع تعزیه چند واعظ روی آن وعظ میکردند و مردم را برای مشاهده وقایع تعزیه آماده میساختند. در اطراف صحن تکیه طاقنماهائی ساخته بودند به عرض تقریبی هفت متر و نیم که ستونها و دیوارهای خارجی آن کاشی کاری بود. روی این طاقنماها اطاقهائی در دو طبقه وجود داشت که پنجره‌های آن را بصورت «اُرسی» درست کرده بودند... بطور کلی میتوان گفت که اطاقها و طاقنماها و ایوانهای تکیه دولت از لحاظ هیئت ظاهر بقدری استادانه طراحی و معماری شده بود که هر کس آنرامیدید زیبائی و استحکام آنرا احساس میکرد». (فروغ، مهدی: **تکیه دولت**، مجلهٔ هنر و مردم، شماره ۲۹، اسفند ۱۳۴۳، ص ۷ و ۸). ناگفته نماند که این بنای عظیم و تاریخی در سال ۱۳۲۷ شمسی بوسیله دولت وقت خراب گردید. طرح اولیه تکیه دولت مانند هر تکیهٔ دیگری باید از «معماری کاروانسراها» گرفته شده باشد.





یك نقاشی اصیل از تکیهٔ دولت.

نمای خارجی تکیهٔ دولت.



- نقاشی از کمال‌الملك.

شاه و درباریان از یك سو و پذیرش و استقبال آن از طرف توده‌های مردم بود که به اوج شکوفائی خود رسید. بنابراین بررسی اجرای تعزیه در «تکیهٔ دولت» بخوبی می‌تواند بازگوکنندهٔ ارزشهای اجرائی آن باشد. به همین لحاظ، شرحی را که عبدالله مستوفی از مشاهدهٔ خود از آغاز اجرای مراسم تعزیه درتکیه دولت در کتابش آورده، بطور خلاصه نقل می‌کنیم:

دفعه اولی که من بتکیه دولتی رفتم شش‌هفت‌ساله بودم... از صبح تا ظهر جز قال قیل زنها که گاهی هم در سر جای نشستن بهم تعدی میکردند و سر و صدای بزرگتر راه میانداختند و بحکمیت و گاهی تشر فراشها سر و صدای آنها خاموش میشد خبری نبود. بعدازظهر سر روضه‌خوانها باز شد. تمام روضه خوانهای شهر یکی بعد از دیگری آمده از پله‌های منبر مرمری بالا رفته چند کلمه روضه‌ای میخواندند. در سه ساعتی این روضه خوانی بی مستمع امتداد پیدا کرد. بالاخره سیدی بالای منبر رفت. زنها که چشمشان باین سید افتاد یکمرتبه از سر و صدا افتادند. اگرچه باز هم ناله و گریه‌ای در کار نبود ولی چون این سید، سید ابوطالب روضه خوان شیرازی و معلوم بود که او روضه راختم خواهد کرد و تعزیه بمیان خواهدآمد، زنها آرام گرفته، سید هم چند کلمه ولی قدری زیادتر از سایرین روضه خواند. دعا کرده، پائین آمد...
بلافاصله از سمت یکی از مدخلها نوای دسته موزیك نظامی بلند شد. شکرالله‌خان موزیکانچی باشی در جلو، و دستهٔ کامل العیار موزیك سلطنتی از دنبال وارد شدند... این دسته نیم دوری به دور تخت وسط که محل نمایش تعزیه بود زده درجای خود قرار گرفته و ساکت شدند. بلافاصله ازهمان مدخل دسته نقاره‌چی با کرنا و دهل و طبل وارد شده، نیمدوری زدند و در جای مخصوص خود قرار گرفتند. بعد چندین دسته سینه‌زن با علم و نوحه خوان آمده دوری زدند و روبروی طاقنمای شاه توقفی کرده سینه‌ای زده و از درخارج شدند... آخر هم دسته فراشها آمدند، فراشهای شاهی هزار نفری میشدند... دوری زدند و خارج گشتند... بعداز سینه زنها نوبت زنبورکچیها که هر یك بر یك شتر سوار بوده و زنبورك او بطور مورب در جلوش نصب بود رسید... در هنگامیکه این تجملات سلطنتی میگذشت دستهٔ موزیك نظامی مشغول نواختن مارشهای مختلف بود.
بعد از اندکی سکوت و سکون بالاخره تعزیه خوانها وارد مجلس شدند. معین‌البکا با ریش پهن خرمائی که تمام سینهٔ او را پوشانده و لبادهٔ مشکی وعصای چوب آلوبالوی سر و ته نقره و ناظم‌البکاء پسرش که او نیز جز ریش همه چیزش مثل پدر بود در جلو و دنبال او سی چهل نفر شبیه پسربچه و دختربچه و دنبال آن‌ها شبیه زنها ومردهائی که در تعزیه نقش داشتند همه با لباس نقش خود در صفوف چهار نفری در حالتیکه نوحه میخواندند وارد شدند... اینها دور تمامی بدور تخت زده و ازپله‌های وسط که روبروی غرفه شاه بود بالا رفتند و با امر و اشاره معین البکاء هر یك در ناحیه‌ای از این تخت بزرگ بر صندلی‌های مطلا که قبلاً یعنی از صبح بمناسبت تعزیه این گوشه آن گوشه گذاشته شده بود قرار گرفتند. بچه‌ها هم در ناحیه‌ای در هم روی زمین نشستند. تعزیه

شروع شد.(۳۲)

«ساموئل بنجامین»، نخستین نمایندهٔ‌دولتی ایالات متحده آمریکا در زمان سلطنت ناصرالدین شاه که سالهای ۱۳۰۰ تا **۱۳۰۳**هـ.ق. را در ایران گذرانده، یکی ازنخستین تماشاگران فرنگی بود، که شاهد اجرای تعزیه در تکیهٔ دولت بوده است. بنجامین حاصل مشاهدات و برداشتهای خود را در کتابی تحت عنوان **ایران و ایرانیان**(۳۳) به رشتهٔ تحریر در آورده است. بنجامین شرح یکی از تعزیه‌ها ـ **شبیه مختار و ظفراو بر عبیدالله محرک قتل امام حسین**(۳۴) را که در تکیهٔ دولت دیده، در کتاب خود چنین توضیح می‌دهد:

... تعزیهٔ این شب راجع به رشادت و جان‌نثاری مختار و ظفر او بر عُبیدالله محرّك قتل امام حسین بود. در مجلس اول عُبیدالله با کمال تشخص بر روی تختی نشسته است و با عبارات نامعقول شعف خود را در باب قتل امام حسین اظهار داشته، خوشحالی می‌کند از اینکه مأموریت بزرگی که یزید آقای او به او داده بود انجام پذیرفت. قاصد سریع‌الحرکه‌ای خبر قتل امام را برای او آورده بود و او دید که از این ببعد خانواده معاویه به طور استحکام بر سریر سلطنت قرار گرفته‌اند وبنیاد استحکام آن به خون اولاد پیغمبر سرشته شده. بعداز اندك مدتی صدای زنگ شتر مسموع گردید و قطاری از این سفائن صحرائی پدیدار گردید. به واسطهٔ این قافله، زینب و اطفال او را که نکشته بودند می‌آوردندو در جلو آنها اسرا افتاده و سر امام حسین و عباس و سایر شهدای رسید را همراه داشتند. عبیدالله، سر امام حسین را زده‌و اسرا را با کمال تحقیر پذیرفت، ولی زینب به وضع کسان بی‌ملاحظه و باجراتی که عادت مایوسین است با عبیدالله تکلم کرده گفت ما را هم حکم قتل ده تا بقیه اولادعلی کشته شوند. این سردار سبع در این مورد به طور فتوت رفتار کرده حکم قتل آن زن رشید را نداد. ولی حکم کرد «مسلمه» را بکشند. این شخص ازاهل کوفه بود و چون هواخواهی علی را نموده، به حکم عبیدالله چشمهای او را در آورده بودند. در این وقت مسلمه به هدایت طفل خود به حضور عبیدالله آمد که يك دفعه هم او را از جهت بیرحمی‌اش نفرین کند.وقتی میرغضبها ریختند که او را به قتل رسانند طفل او سعی کرد که پدر خود را از دست آنها خلاص کند.بالاخره ضربتی که به پدر میزدند به پسر وارد آمد و او به زمین افتاد، فوت کرد. مسلمه از مدد طفل خود محروم گشته جستجو میکرد که او را پیدا کند و با صدای رقت‌انگیزی اسم او را می‌برد و او را میخواند، تا اینکه بالاخره بر روی جسد مردهٔ طفل خود افتاد. او به زمین افتاده، با منتهای بیطاقتی با دست خود جسد طفل را دست زد و چون از حقیقت وحشت‌انگیز یقین به هم رسانید فریادی کرد و بر

---

۳۲. شرح زندگانی من، همان، جلد اول، ص ۴۰۱ ـ ۳۹۶.

۳۳. کتاب ایران و ایرانیان در زمان ناصرالدین شاه و توسط «آوانس خان مساعدالسلطنه» به فارسی ترجمه شده است.

۳۴. تعزیهٔ «خروج مختار».

روی سینه طفل خود افتاد. این شبیه که نهایت سوزناك بود با منتهای مهارت در آورده شد.

اما بعد از این موقع تلافی و انتقام در رسید. مختار به میان آمد و مانند پادشاهی با مناعت حرکت کرده داخل مجلس شد. همراهان او عبیدالله را ازمسند حکومت به زیر کشیده به طور بی‌اعتنایی و رسوایی با همراهان به قتل رسانیدند...[۳۵]

البته «تکیهٔ دولت» تنها تماشاخانهٔ مذهبی آن روزگار نبود، بلکه مجلل‌ترین آنها بود. تکایای دیگری چون **تکیهٔ رضاقلیخان**، **تکیهٔ سرتخت**، **تکیهٔ قورخانه**، **تکیهٔ عزت‌الدوله**، **تکیهٔ سرچشمه** و دهها تکیهٔ دیگر نیز وجود داشتند. مستوفی نقل می‌کند که رویهم رفته بیش از دویست تا سیصد مجلس تعزیه‌داری در «روضه خانه‌های اعیان و تکیه‌های محل» در طهران دائر می‌شده است. این آمار عظمت و رونق هنر نمایش تعزیه در آن روزگار را بیان می‌کند.

۳. تحول تعزیه به سوی درام غیرمذهبی

تعزیه در آغاز فقط حاوی وقایع تعزیت‌آمیز و سوگواری بود، اما رفته رفته با تحول مضامین و دست یافتن به پایگاه جدید اجتماعی، لحظات خنده‌آور نیز به درون آن راه یافت و این لحظات طی پیمودن یك مسیر تاریخی، اجتماعی و هنری تبدیل به موقعیت‌های مضحك و گاه کاملاً غیرمذهبی شدند. به همین دلیل است که بعضی کسان اعتقاددارند که در اینجا باید لفظ «تعزیه» را کنار گذاشت و از واژه «شبیه» استفاده کرد. زیرا که این واژه مناسبت بهتری نسبت به تعزیه برای به‌این دسته از نمایشها دارد.

بطور کلی تعزیه را از جهت «موضوع» به سه دسته تقسیم می‌کنند:

۱) واقعه

۲) پیش واقعه

۳) گوشه

دسته نخست، یعنی **واقعه‌ها**، شامل تعزیه‌نامه‌های اصلی هستند که راجع به شهادت امام حسین و یارانش در صحرای کرب و بلا است. و بطور کلی موضوع و اشخاص مذهبی،

---

۳۵. بنجامین، ساموئل: ایران و ایرانیان، ترجمهٔ آوانس خان مساعدالسلطنه، جزوهٔ تابیی، به اهتمام مایل بکتاش، ص ۳۹ ـ ۳۷.

و داستان حول حوش «شهادت» دور می‌زند. به نظر می‌رسد که این دسته از تعزیه‌ها زودتر از بقیه خلق و ابداع شده باشند. از جملهٔ این تعزیه نامه‌ها که بسیار هم مشهور هستند، می‌توان از تعزیهٔ **شهادت حضرت عباس**، **حضرت مسلم و دو طفلانش**، **شهادت علی‌اکبر**، **وفات حضرت فاطمه زهرا**، **عروسی قاسم** و بالاخره **شهادت امام حسین** نام برد[۳۶].

دستهٔ دوم، یعنی **پیش واقعه‌ها**، شامل تعزیه‌نامه‌های فرعی هستند که از نظر داستانی استقلال کاملی ندارند، بلکه در ارتباط با یك «واقعه» به نمایش گذاشته می‌شدند. به عبارت دیگر، همیشه یك «پیش واقعه» منجر به «واقعـه» می گردید. در این دسته از تعزیه‌ها، دوضابطه‌ای که همیشه در تعزیه نامه‌های اصلی می‌بایست به کار گرفته شود، یعنی اشخاص و موضوع باید مذهبی و داستان راجع به شهادت باشد، رعایت نشده بلکه موضوعهای فرعی که در ارتباط با موضوع مذهبی بودند، به کار برده شده،اما اشخاص آن الزاماً مذهبی نیستند. عناصر اولیهٔ شادی‌آور را می‌توان در این دسته از تعزیه‌ها پیدا کرد. از طرفی وجود اشخاص غیرمذهبی، خود اولین گام به طرف پدیدار شدن نمایشهای تعزیهٔ غیرمذهبی محسوب می‌شود. یکی از این پیش واقعه‌ها، **مجلس عباس هندو** است. این پیش واقعه، راجع به‌بانوئی است که قصد برگزاری مجلس تعزیهٔ «حضرت عباس» را دارد، اما نتوانسته کسی را برای اجرای نقش «شبیه حضرت عباس» پیدا کند. درحال گریه و شیون و زاریست که جوان هندویی که عباس نام دارد از کوچه می‌گذردو کلام و شیون و زاری در وی مؤثر می‌افتد و حاضر می‌شود که اسلام آورده و در تعزیه، شبیهٔ حضرت عباس را به عهده گیرد.بعد از اجرای این **پیش واقعـه** است که تعزیهٔ‌اصلی، یعنی شهادت حضرت عباس برگزارمی‌شود که در آن عباس هندو شبیه عباس را به عهده دارد.

دستهٔ سوم، یعنی **گوشه‌ها**، شامل شبیه‌هائی هستند که عناصر کمیك در آنها وجود دارد و از نظر داستانی نیز مستقل هستند. اشخاص این شبیه، مذهبی و غیرمذهبی وحتا گاه از سایر ملل نیز برگزیده شده‌اند. در واقع این دسته از تعزیه‌ها هستند که عناصر و عوامل اصلی تحول تعزیه به سوی درام غیرمذهبی را فراهم ساختند و بیشترین سهم را در این مورد برعهده داشتند. **شبیه مضحك**، از تحول همین دسته از تعزیه‌ها و با تأثیرپذیری از عوامل مهم دیگری که شرح خواهیم داد، به وجود آمده و راه را به سوی ایجاد «درام

---

۳۶. بطور کلی تعزیه‌نامه‌های اصلی در برگیرندهٔ این وقایع هستند: هجرت امام حسین و خاندانش از مدینه؛ دستگیری و قتل فرستادگانی که امام حسین جلوتر برای جلب حمایت مردم به کوفه اعزام داشته است؛ اسارت دو فرزند کوچك امام حسین؛ محاصرهٔ خاندان امام حسین؛ بستن آب بر روی خاندان؛ شهادت حضرت عباس که قصد آوردن آب برای بچه‌های خاندان را دارد؛ شهادت قاسم که عروسی‌اش با دختر امام حسین تبدیل به عزا می‌شود؛ شهادت دو پسر امام حسین یعنی علی‌اکبر و علی‌اصغر؛ شهادت ۷۲ تن یاران امام حسین؛ شهادت امام حسین؛ مجالس اسارت زنان خاندان و بردن آنها به پیش یزید در دمشق.

غیرمذهبی» می‌گشاید. البته شبیه‌های این دسته نیز خود به دو گروه تقسیم می‌شوند. گروه اول، شامل موضوعهائی غیرمذهبی (منظور غیر از شیعه) و اشخاصی غیراز خاندان مقدس است که اما به هر حال در جائی از شبیه گریزی به صحرای کرب و بلا زده می‌شود. از این گروه می‌توان شبیه **لیلی و مجنون** را نام برد که موضوع آن همان داستان عاشقانهٔ معروف ادبیات اسلامی است که تنها عنصر مذهبی در شبیه، وقتی است که مجنون از امام جعفر صادق راهنمائی می‌طلبد. یا می‌توان از **مجلس به چاه انداختن حضرت یوسف** نام برد که در آن داستان یعقوب و یوسف، و زلیخا و یوسف در یك درام منظوم به شاعرانه‌ترین صورت ترسیم شده است.(۳۷) همینطور از **مجلس قربانی کردن ابراهیم اسمعیل را در راه خدا** باید نام برد و ما اینك قطعاتی از این دو شبیه را در اینجا نقل می‌کنیم.

□

در **شبیه به چاه انداختن حضرت یوسف**، بعد از اینکه برادران، یوسف را به فریب به بیابان می‌کشانند،شروع به اذیت و آزار او می‌کنند و قصد کشتنش را دارند. دراین صحنه، تمام عوامل لازم دراماتیك برای ایجاد یك درام فراهم آورده شده است:

یوسف به برادران خود می‌گوید:

مگر ز من شده‌اید ای برادران بیزار
که میکنید ز راه عداوتم آزار
زنید بهر چه سیلی بماه رخسارم
کنید با همه عزت چرا چنین خوارم

یوسف در بیابان می‌گوید:

کجائی ای پدر مهربان بدادم رس
که مانده‌ام بمیان برادران بیکس
بیا بیا که عزیز ترا در این صحرا
نموده‌اند چه سان خوار اندر این صحرا

۳۷. داستان به چاه انداختن یوسف همان است که در «سورهٔ یوسف» آمده و تنها تغییرات اندکی در داستان برای پرداخت آن داده شده است. همینطور داستان به صورت کاملی در باب اول کتاب «روضة‌الشهداء» توسط ملاحسین کاشفی سبزواری آورده شده است.

یوسف به یهودا گوید:

بیا بکن تو یهودا حمایتم از جان
که من دخیل توام در میانه اخوان

یهودا به یوسف گوید:

چرا مشوشی ای ناز پرور یعقوب
که روشن از تو بود دیده تر یعقوب
غمین مباش که تا جان بود مرا بر تن
کنم حمایت جان عزیزت از دشمن

روبیل به یهودا گوید:

کنون حمایت اوبود گر ترا منظور
چرا گذاشتی از باب خود کنیمش دور
اگر به کشتن او رایت ای یهودا نیست
پی مدافعه او دگر خیال تو چیست

یهودا به برادران گوید:

اگر مراد شما دفع اوست ای اخوان
بیفکنید بچاهش بدیده گریان
بدست خویش مریزید خون این مظلوم
بدرد خویش شود کشته با دل مغموم

روبیل به یوسف گوید:

روانه شو تو ایا یوسف فرشته خصال
بسوی چاه برو این زمان به استعجال

یوسف به برادران گوید:

چو افکنید بچاهم ز کینه ای اخوان
مرا ز روی کرم این قدر دهید امان
که رو بدرگه معبود بی‌نیاز کنم
بخالقی که مرا آفریده راز کنم

شمعون به یوسف گوید:

مکن فغان و بشو دست خویش را ز حیات
مباش در غم چیز دگر سوای ممات
در آر پیرهن خویش را تو از بر خویش
که افکنم بچاهت ز کینه‌ای دلریش

روبیل به یوسف گوید:

کنیم پیرهنت را از این سبب از بر
که کرده غلاقه بخونش بریم نزد پدر
بیان کنیم که یوسف شکار گرگان شد
عزیز جان تو مقتول در بیابان شد

(در اینجا یوسف را به چاه می‌اندازند.)

شمعون به اخوان گوید:

هزار شکر که حالا شدیم فارغ بال
ز غصه و غم و اندوه جملگی خوشحال

□

همانطور که گفتیم یکی دیگر از مجالس بسیار معروف این دسته از شبیه‌ها، مجلس **قربانی کردن ابراهیم اسمعیل را در راه خدا** است[۳۸].

شبیه «قربانی کردن ابراهیم...» در **مجموعهٔ لیطن** یافت شده و به وسیله «مهدی فروغ» نیز به چاپ رسیده است[۳۹]. در مورد سراینده و تاریخ تحریر دقیق آن اطلاعی در دست نداریم. این داستان از آن جهت اهمیت دارد که نظیر آن در **ادبیات دراماتیک جهان**[۴۰] وجود داشته و مقایسهٔ این شبیه با آن آثار می‌تواند ارزشهای نمایشی تعزیه را در مقابل نوع فرنگی‌اش، به خوبی روشن سازد. مهمترین تفاوت بین شبیه «قربانی کردن ابراهیم...» با آن آثار، صرف نظر از چگونگی طرح داستان و اشخاص، در تفاوت منابع «قرآنی» و «انجیلی» آنهاست. در روایت مسیحی، ابراهیم فرزندش اسحق را قربانی می‌کند، درحالیکه برطبق قرآن، ابراهیم، دومین فرزندش یعنی اسماعیل را قربانی می‌سازد. شبیه «قربانی کردن ابراهیم...» یکی از یگانه‌ترین آثار نمایشی در ادبیات ایران

---

۳۸. داستان «قربانی کردن اسمعیل توسط ابراهیم» در باب اول کتاب «روضة‌الشهداء» به تفصیل آمده است.

39. Forough, Mehdi: **Persian Passion Plays and Western Mystery Plays**, Iran.

۴۰. مشهورترین آنها، **Abraham Sacrifiant**، نوشتهٔ **Theodore de Beza** است که در سال ۱۵۵۰ چاپ شده و سپس به زبانهای دیگری چون انگلیسی، لاتین و ایتالیائی نیز ترجمه شده است.

مجلس قربانی کردن ابراهیم اسمعیل را در راه خدا

بسم الله الرحمن الرحیم

مناجات ابراهیم

که ای ز کنه کمال تو عقل بیخبری — ز قدرت تو ملایک تمام مشت پری
حضور من که یکی بنده ذلیل توام — تو جلیل و من بینوا خلیل توام
جحیم شعله بیتاب جدائی تست — بهشت باغ گل خیر آشنائی تست
بدوستان تو آتش چه میتواند کرد — که از باز زرنجش چه میتواند کرد

حق بملک

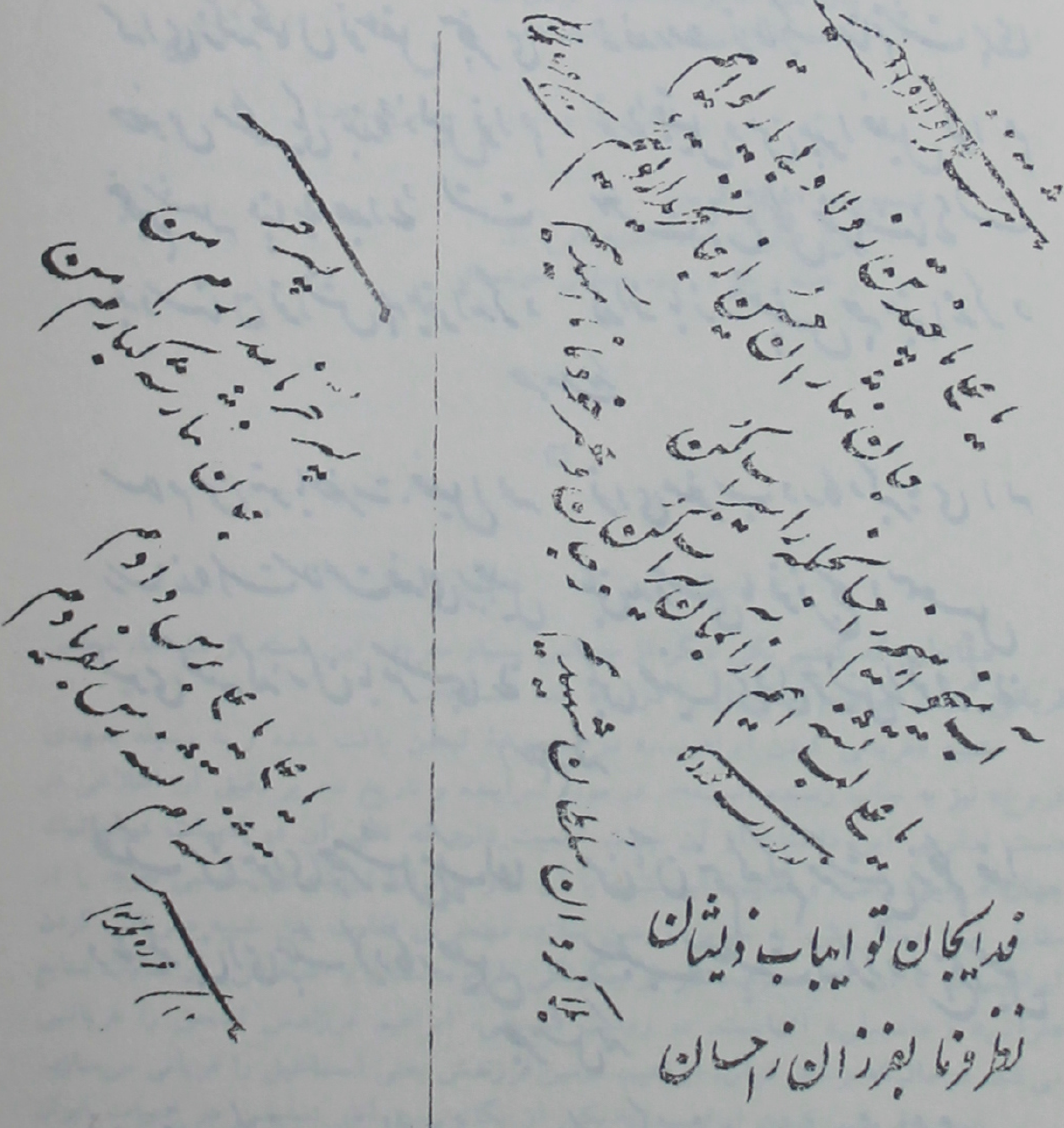
سلام من تو برسان حضرت خلیل الله — توای مقرب درگاه کبریای اله
رسانده است سلامت خدای رب جلیل — بکن بدوستی ما تو ذبح اسمعیل
بسوی کعبه که رکن باهر سبحانی — بکن ضیای دل خویش را تو قربانی

ابراهیم گوید

علیک من بنوای جبرئیل نیک لقا — من آن نیم که کنم سرکشی ز حکم خدا
ولی بگو بمن ای پیک کردگار جلیل — سبب چیست که گردد ذبیح اسمعیل

جبرئیل گوید

توای خلیل اگر قرب خویش میخواهی — مکن ز کشتن فرزند خویش کوتاهی
اگر که هست ترا دوستی او در دل — مکن محبت غیر خدا برا در حق
دگر بگو تو ز ذریه ات بغم خواری — کدام را بمراتب عزیز تر داری


فدایجان تو احباب دلیشان
نظر فرما بعزّ زان ز احسان

مجلس «صحرای محشر».



شبیه‌خوانی در رستم‌آباد (۶۱_۱۸۶۰م) توسط هانریش کارل بروگش.

تعزیه در یکی از تکایای طهران.




سلام ای پادشاه کل امکان
شهنشاه معظم سلیمان
سلام ای حضرت موسی ابن عمران
سلام ای رهنمای خلق دوران

محسوب می‌شود. زیرا که شیوهٔ **نمایش در نمایش**[۴۱] آن ارزشی خاص به این اثر بخشیده است. از لحاظ موضوع، این شبیه را باید در دستهٔ «پیش واقعه‌ها» جای داد. هرچند که استان قربانی کردن ابراهیم از لحاظ داستانی استقلال کامل دارد، اما متأسفانه متن موجود ناقص بوده و یا احتمالاً به همین شکل فعلی تمام شده و به دنبال آن تعزیهٔ «شهادت امام حسین در صحرای کرب و بلا» نشان داده می‌شده است.

مجلس با مناجات ابراهیم به درگاه خداوند آغاز می‌شود جبرئیل نازل شده و ازابراهیم می‌خواهد که اسمعیل فرزندش را برای خدا، قربانی کند.

جبرئیل میفرماید:

سلام من بتو یا حضرت خلیل الله
تویی مقرّب درگاه کبریای اله
رسانده است سلامت خدای ربّ جلیل
بکن بدوستی ما تو ذبح اسمعیل
بسوی کعبه گذر کن بامر سبحانی
بکن ضیای دل خویش را قربانی

ابراهیم اطاعت از امر خدا را به جبرئیل می‌گوید، از او سبب قربانی کردن اسمعیل را هم می‌پرسد. جبرئیل در پاسخ می‌گوید که «محبت غیرخدای» در دل تو نباید باشد و با این کار تو نشان خواهی داد که کدامیك را عزیزتر می‌داری.

ابراهیم می‌گوید:

یقین بدان تو، ایا جبرئیل، احمد را
چراغ انجمن انبیاء، محمد را
ندیده مایل روی محمدی شده‌ام
شنیده عاشق آن ماه سرمدی شده‌ام.

در اینجا، نکتهٔ جالب شبیه، آمدن پیغمبر اسلام و اهل بیت او بدرون داستان قربانی کردن ابراهیم است.این از همان گریزهائی است در شبیه‌هائی که راجع به خاندان پیغمبر و شهادت امام حسین نیستند. جبرئیل از ابراهیم پیغمبر می‌پرسد که «ز اهل بیت تو و اهل بیت پیغمبر» کدام یك در پیش روی تو عزیز است. ابراهیم درجواب می‌گوید که «رتبهٔ آل محمد مختار» از «اهل حریم»او صد بار زیاده است. ابراهیم آنگاه از جبرئیل می‌خواهد که برای او از «اهل بیت پیغمبر» سخن گوید.

---

41. Play-within-a-Play.

جبرئیل گوید:

بدان که نور دو چشم شهنشه کونین
عزیز فاطمه ونام او امام حسین
بدشت کرب و بلا آن گزیدهٔ سبحان
برای امّت جدّش شود بخون غلطان
برای ماتم او گریه، ای خلیل جلیل
برابر است ثوابش بذبح اسماعیل
کسی که کشته نشد، روز حشر فائض نیست
برو بکعبه از این بیش صبر جائز نیست.

در اینجا می‌بینیم که چگونه «ذبح اسمعیل» با «شهادت امام حسین» در صحرای کرب و بلا ارتباط داده می‌شود. ابراهیم به جبرئیل می‌گوید که اسمعیل را «از دل و جان» قربانی می‌کند. ابراهیم از «هاجر» می‌خواهد که اسمعیل را خبرکند. هاجر، اسمعیل را که در پیش «معلم» قرآن می‌خواند، خبر کرده وبا هم به پیش ابراهیم می‌آیند. ابراهیم به اسمعیل می‌گوید که عزیزی آنها را مهمان کرده وباید به سوی خانهٔ آن دوست بروند.

ابراهیم به هاجر گوید:

بیار بهر من ای زوجهٔ حمیده خصال
تو ریسمانی و تیغی کنون باستعجال

هاجر از این کلام ابراهیم و طلب اثاث قربانی هراسان می‌شود.

ابراهیم به هاجر گوید:

مکن فغان مکن ناله ای نکو مقدار
که هست در پس این پرده سرّی از اسرار
تو را چه کار بکار من پریشان است
برو بیار رسن حکم حکم یزدان است

هاجر که دریافته اسمعیل باید قربانی شود، ناله می‌کند، اما ابراهیم در جواب می‌گوید که رضای خدا در این کار است.

هاجر گوید:

کنون که هست رضای خدای عالمیان
رضا شدم که شود نورچشم من قربان

هاجر از ابراهیم می‌خواهد اجازت دهد تا اسماعیل را شستشو دهد.

ابراهیم گوید:

هاجر محزون مریز اینقدر خوناب جگر
رو مهیّا کن گلاب و شانه از بهر پسر
نرگسش را سرمه درکش سنبلش پرتاب کن
چهره‌اش را ارغوانی گلشنش سیراب کن
حلّه‌های نو بپوشش جامه‌اش تبدیل کن
سوی قربانی گاه جانان میرود تعجیل کن

اسمعیل پس از وداع با مادر، از پدر اجازت می‌خواهد تا به «مکتب» رفته و از «رفیقان و معلم» خود وداع کند. این صحنه، یعنی وداع اسمعیل با معلم و شاگردان مکتب، یکی از رئالیستی‌ترین و نمایشی‌ترین صحنه‌های شبیه است که در ضمن، فضای اسطوره‌ای داستان را شکسته و وقایع را ملموس‌تر برای بینندگان بیان می‌کند. در اینجا صحنهٔ وداع هاجر با اسمعیل است که یکی از زیباترین و غم‌انگیزترین صحنه‌های شبیه محسوب می‌شود:

اسمعیل گوید:

ملك بکودکی من سر جفا دارد
رسیده روز جدائی خدا نگهدارت
پدر بحق خدا روز عید قربان است
برای ذبح، لبم همچو غنچه خندان است
بکوی دوست هر آنکس که کرد قربانی
نبیند او بجهان یکدمی پشیمانی

هاجر گوید:

دمی بایست که بینم دوباره روی تو را
دمی بایست زنم بوسه من گلوی تو را
دمی بایست که دیدار آخرت بینم
گلی ز گلشن رخسارت ای پسر چینم

اسمعیل گوید:

بیا که دست تو را من ببوسم ای مادر
حلال کن تو بمن شیر خویش ای مضطر
فتاده وعدهٔ دیدار ما بروز جنان
بکن حلال مرا مادر از ره احسان

هاجر گوید:

حلالت باد شیرم ای غزال شیرمست من
اجل از دست من بردت چه می‌آید ز دست من
قد رعنای موزونت عصای پیری من بود
کمان شد قامتم رفتی چه می‌آید ز دست من

پس از آن ابـراهیم، فرزند را رو به سوی قبله خوابانیده و اسمعیل خنجر را به پدر می‌دهد تا سر از تن‌او جدا سازد. اسمعیل پس از وصیّت، از پدر می‌خواهد که روی او را بر خاک بگذارد تا پدر در هنگام جدا کردن سراز تـن، آسوده‌تر باشد. هنگامی که ابراهیم قصد می‌کند خنجر را برگلوی‌اسمعیل نهد، هاجر باناله از او می‌خواهد صبر کند تا آبی به گلوی اسمعیل ریزد. در اینجا بهترین فرصت برای گریز به صحرای کرب و بلا و یادآوری از حسین تشنه لب فرا می‌رسد:

ابراهیم گوید:

فدای لعل لب تشنه‌ات امام حسین
گلوی تشنه تو گشتی شهید تیغ و سنین
مکن تو هاجر دلخون فغان و شیون و شین
خبر نداری ایا هاجر از امام حسین
بدشت کرب و بلا تشنه لب شهید شود
گلو بریده بفرمودهٔ یزید شود

هاجر گوید:

فغان و آه ز غم حالتم دگرگون شد
ز نام کرب و بلا دیده‌ام پر از خون شد
همین حسین که بردی تو نام او بزبان
ز نسل کیست بگو ای خلیلهٔ‌الرحمن
بیا بحق خداوند خالق یکتا
بگو که کیست حسین و کجاست کرب و بلا؟

داستان «قربانی کردن ابراهیم...» در اینجا به پایان می‌رسد و ابراهیم شروع می‌کند به توصیف «صحرای کرب و بلا». هاجر ازابراهیم می‌خواهد که «زمین کرب و بلا» را به او نشان دهد:

ابراهیم گوید:

بیا بیا تو ایا هاجر حمیده لقا

تو در میان دو انگشت من نظر بنما
بیا میان دو انگشت من بکن تو نظر
ببین بدیدهٔ ظاهر تو ای نکو منظر

هاجر گوید:

فغان و آه عجب دشت پر زخون دیدم
تمام کوه و در و دشت لاله‌گون دیدم
چه واقعست خدایا در این دیار الم
که کشته‌ها همه بی‌سر فتاده بر سر هم
ندانم این چه زمین است آه و واویلا
مگر که گشته قیامت بپا در این صحرا

ابراهیم گوید:

چه دیده‌ای تو ایا هاجر اندر آن صحرا
که میکشی ز دل خود فغان و واویلا
چه دیده‌ای که چنین میزنی بسینه و سر
بیان نما تو بمن هاجر ستم‌پرور.

نسخه‌ای که در «مجموعهٔ لیطن» وجود دارد، در اینجا تمام می‌شود، و همانطور که قبلاً توضیح دادیم، احتمالاً از این جا به بعد تعزیهٔ «صحرای کرب و بلا» آغاز می‌شده است، اما اطلاعی نداریم که آیا دنبالهٔ داستان «قربانی کردن ابراهیم...» پس از تعزیهٔ «صحرای کرب و بلا» می‌آمده و یا اینکه، قربانی کردن ابراهیم، فقط بهانه‌ای برای آغاز تعزیهٔ «صحرای کرب و بلا» بوده است. اما بهرحال خود همین شبیه، بقدر کفایت ظرفیت تحول‌پذیری تعزیه را از لحاظ «موضوع و مضمون» نشان داده و ارزشهای نمایشی آن را هم بازگو می‌کند.

۴. شبیه مضحک

گفتیم که در بعضی از تعزیه‌ها، دشمنان خاندان طهارت به مسخره گرفته می‌شوند. همین موضوع، اولین عناصر کمدی را وارد تعزیه نمود و راه را برای تحول تعزیه از یك مضمون کاملاً تراژيك بطرف مضامین کمدی ـ تراژيك و حتا کاملاً کمیك گشود.

با بررسی شبیه‌هائی چون عروسی رفتن فاطمه زهرا و شهادت یحیی بن زکریا که در واقع در چهارچوبی مذهبی ـ تراژيك نوشته شده‌اند، پی می‌بریم که چگونه عناصر

اولیهٔ کمدی وارد تعزیه شده است. و اگر این مسیر را ادامه دهیم، و به شبیه‌هائی چون **ابن ملجم**[۴۲] و **مالیات گرفتن جناب معین‌البکاء** برسیم، خواهیم دید که تعزیه راهی طولانی را برای رها شدن از مضامین مذهبی و قید و بندهای آن پشت سر گذاشته و درست هنگامی که می‌توانسته است شکل مستقل نمایشی پیدا کند، انقلاب مشروطیت و هجوم ارزشهای فرهنگ غربی، تجددخواهی و از همه مهم‌تر تبدیل و تغییر ساخت طبقات اجتماعی و همینطور ممنوعیت اجرای تعزیه در سال ۱۲۹۹ شمسی از طرف حکومت، عواملی می‌شوند تا جلوی این تغییر و تحول را گرفته و حتا حیات تعزیه را به مخاطره جدی اندازند.

در پدیدار شدن **شبیه مضحک** به عنوان شکل کمدی تعزیه، عوامل گوناگونی دخالت داشتند. یکی از این عوامل مهم، تقارن گسترش و محبوبیت نمایشهای تقلید از یك سو و خودتعزیه از سوی دیگر بود. همچنین احتمالاً آشنائی با کمدی فرنگی در این جریان بی‌تأثیر نبوده است. شواهد موجود نشان می‌دهد که بعضی از گروههای تقلید و علی‌الخصوص گروه **مقلدان شاهی**، به اجرای بعضی از شبیه‌ها که عناصر کمدی در آن وجود داشته، پرداخته‌اند و در نتیجه به مقدار زیاد در ایجاد شکل «شبیه مضحک» سهیم بوده‌اند. در این باره یادداشتهائی وجود دارد که به نقل آنها می‌پردازیم. نخست عبدالله مستوفی درکتابش می‌نویسد:

> همینکه اعیانیت در تعزیه وارد شد، نسخه‌های تعزیه هم اصلاح شده و پاره‌ای چیزها که هیچ مربوط به عزاداری نبود، مانند تعزیه درةالصدف و تعزیه امیرتیمور و تعزیه حضرت یوسف و عروسی دختر قریش نیز در آن وارد گردید و برای اینکه جنبهٔ عزاداری آنهم بالمره از بین نرود، در مقدمه یکی از این حکایات نیمه تفریحی و نیمه اخلاقی و در آخر یکی از واقعات یوم‌الطّف نمایش گذاشته میشد...[۴۳]

اعتمادالسلطنه نیز دربارهٔ **تعزیه‌های شاد** در روزنامهٔ خاطرات خود می‌نویسد:

> شنیدم دیشب در تکیهٔ دولت تعزیهٔ دیر سلیمان بوده و سفرای انگلیس و ایطالیا با اتباعشان آمده بودند تماشا. بعد از ختم تعزیه اسماعیل بزاز مقلد معروف با قریب دویست نفر از مقلدین و عملهٔ طرب بودند که با ریشهای سفید و عاریه و لباسهای مختلف از فرنگی و رومی و ایرانی ورود به تکیه کردند و حرکات قبیح از خودشان بیرون آوردند. طوری که مجلس تعزیه از تماشاخانه بدتر شده.[۴۴]

---

۴۲. در شبیه **ابن ملجم**، عناصر «ساتیریك Satirical» فراوانی بکار برده شده است و کلاً به این شبیه حالتی «فرس» داده شده است. از جمله عناصر ساتیریك این شبیه آرایش دشمنان خاندان طهارت است که با لباسهای جلف و ژنده و در رنگهای قرمز غلیظ نشان داده می‌شوند.

۴۳. شرح زندگانی من، همان، جلد اول، ۳۹۰ ـ ۳۸۹.

۴۴. روزنامهٔ خاطرات، همان، ص ۵۹۱.

همینطور «ادوارد براون» در سفرنامه خود به ایران می‌نویسد که هر کجا اقامت می‌کرده، تعزیه گردانها واشخاص از او خواهش می‌کردند تا چند کلمهٔ فرنگی به آنها یاد بدهد تا در تعزیه‌ها و برای نقش سفیر فرنگی از آن استفاده کنند(۴۵). این‌ها همه عواملی هستند که تدریجاً وارد تعزیه شده و باعث ایجاد شکل کمدی مستقلی در تعزیه می‌گردند.

«کنت دو گوبینو» دربارهٔ تحول تعزیه از «پیش واقعه»ها نام می‌برد و می‌گوید که آنها از نظر مدت زمان نمایش و اهمیت در ردیف نمایش اصلی ـ واقعه قرار داشتند و این پیش واقعه‌ها از لحاظ موضوع نیز برخلاف خود تعزیه‌ها بسیارمتنوع و شامل موضوعهای عام و روزمره بودند. «گوبینو» از شبیه‌های فتوحات امیرتیمور و سرگذشت یوسف و یعقوب به عنوان مثال نام می‌برد. این ایرانشناس عالیقدر در سال ۱۸۶۵ میلادی پیش‌بینی کرده که «احتمالاً روزی خواهد آمد که این پیش واقعه‌ها از خود واقعه [تعزیه] جدا خواهند شد و شکل خاصی از نمایش را تشکیل خواهند داد.»(۴۶).

در شبیه مضحک، طرح اصلی همان است که در تعزیه شرح دادیم، یعنی رویاروئی اولیاء و اشقیاء. منتها در شبیه مضحک، چگونگی طرح موضوع فرق می‌کند. در شبیه مضحک، این رویاروئی بدین ترتیب است که ستایش از شخصیتی شیعه مذهب که گاهی ممکن است از امامان نیز نباشد، در مقابل تمسخر و استهزاء از مخالفانش قرارمی‌گیرد. با چنین فکر اولیه‌ایست که شبیه مضحک توانست از درون تعزیه و با حفظ تمام اصول و قواعد اجرائی وارزشهای زیبائی شناختی تعزیه بیرون آمده و خود در یك جریان تاریخی و اجتماعی به شکل یك نمایش مستقل در آید.

گفتیم که شبیه مضحک از تحول «گوشه»هائی که عناصر کمیك فراوانی داشته‌اند، پدیدار شده است. از این گوشه‌ها می‌توان از «عروسی دختر قریش»، «عروسی بلقیس»، «شست بستن دیو» و غیره نام برد. اکنون برای آشنائی با چگونگی طرح اولیه کمدی در این آثار، به بررسی یکی از این گوشه‌ها، یعنی شبیه **عروسی رفتن فاطمه زهرا** می‌پردازیم.

---

۴۵. براون در این باره می‌نویسد: «پدر [پسر جوان]. میگفت که خواهش میکنیم چند کلمه بما یاد بدهید که در موقع تعزیه بتوانیم مورد استفاده قرار بدهیم. پرسیدم شما چگونه از کلمات فرنگی درتعزیه استفاده مینمائید؟ او گفت که بعد از اینکه حضرت حسین شهید شد، خانواده او را اسیر کردند و بدمشق که مرکزخلافت بنی‌امیه بود بردند. و هنگامی که اسراء را بدربار یزید خلیفه بنی‌امیه آوردند، یك سفیر فرنگی وارد دربار شد و همین که چشمش باسراء افتاد و وضع رقت‌بار آنها را دید و از شهادت حضرت حسین مستحضر گردید، نطقی ایراد کردو همانجا مسلمان شد. ولی تعزیه خوانهای ما چون زبان فرنگی را نمیدانند هنگامی که در تعزیه نقش سفیر فرنگی را بازی میکنند، نطق مزبور را بزبان ترکی که تا اندازه‌ای نزدیك به زبان فرنگی است ادا مینمایند. و اگر شما چند کلمه فرنگی بما یاد بدهید، ما به تعزیه‌خوانها میآموزیم که آنها در نقش سفیر فرنگی، نطق خود را بزبان اصلی ایراد نمایند...» (**یکسال در میان ایرانیان**، ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری، جلد اول، معرفت، ۱۳۴۴، ص ۱۳۳ـ۱۳۲.)

46. Religions et Philosoplies dans l'Asie Centrale, P. 369.

حضرت خدیجهٔ کبرا، زوجهٔ رسول خدا که در بستر بیماری افتاده است، با دخترش حضرت فاطمه زهرا مشغول گفتگو و مناجات هستند.

خدیجه با فاطمه گوید:

سر خود را بنه بر زانوی غم
بود یارت به شبها اشك ماتم
نه بینی روز خوش دیگر بدوران
گدازی هر زمان از درد هجران
تنم را تب گرفت ایجان مادر
رسان روزی مرا در نزد مهتر
شکسته تب تمام استخوانم
ز سوز تب نمیگردد زبانم

فاطمه با خدیجه گوید:

شوم فدای تو ای مادر وفاگستر
بیا بیا که رسانم تو را سوی بستر
دمی به بستر راحت بیا بگیر قرار
که بازمانده دو پایت ز شدت آزار

با طلبیدن ام سلمه و حضرت رسول از جانب خدیجه و بازگو کردن حاجات و وصیتش، خدیجه وفات می‌یابد.

خدیجه مناجات کرده و بمیرد:

بزرگوار خدایا بحق سرور من
دگر بحق علی ابن عم شوهر من
بحق فاطمه آن نور هر دو دیدهٔ من
انیس ایندل محزون غمرسیدهٔ من
گواه باش در این لحظه یا رسول‌الله
دهم شهادت خود لااله الاالله

بدین سان با وفات خدیجه کبرا، قسمت اول مجلس «عروسی رفتن فاطمه زهرا»، با نوحه و زاری حضرت فاطمه پایان می‌یابد.

فاطمه نوحه می‌خواند:

امروز فلك خاك عزا بر سر من کرد
در ماتم مادر

وز جور و ستم رخت سیه در بر من کرد
در ماتم مادر

قسمت دوم مجلس، با خبر کردن مردم توسط بلال منادی از وفات حضرت خدیجه کبرا شروع می‌شود و اهل مدینه نوحه می‌خوانند.

اهل مدینه نوحه می‌خوانند:

فغان و شورشی از نو بپا شد
مدینه این زمان ماتم‌سرا شد
خدیجه رفت از این دنیای فانی
روان شد سوی ملك جاودانی

اما در همین حال، خواهر عبدالعزیز با جماعتی از زنان قریش، جشن عروسی برپا کرده و حاضر نیست که دعوت فاطمه را قبول کند و مجلس عیش و عشرت را برهم زند و به مجلس عزای خدیجه کبرا رود.

خواهر عبدالعزیز با اسماء گوید:

ببر پیام مرا حال سوی آن دلریش
به او بگو که مرا هست کار خیر به پیش
نموده‌ام به جهان عیش و عشرتی برپا
میان جشن عروسی نمیروم بعزا
بگو سر تو سلامت در اینعزا خواهر
عطا شود بتو صبری ز خالق اکبر

در این جا مجلس باز به دو قسمت مجزا ازلحاظ موضوع تقسیم می‌شود. فاطمه زهرا که در غم وفات مادر سوگوار است و از جواب خواهر عبدالعزیز دلسوز گشته و مجلس جشن و سرور خواهر عبدالعزیز و زنان قریش از سوی دیگر.

فاطمه با فلك گوید:

فلك آخر مراد کفر دادی
ز جور و کین مرا تنها نهادی
تو بار غم چرا بستیم بر دوش
ز کین کردی مرا آخر سیه پوش
از اینمعنی دلم بشکسته امروز
در اینماتم ندارم یار دلسوز

و خواهر عبدالعزیز با زنان قریش گوید:

خطاب من بشما ایزنان قوم قریش
که گشته‌اید تمامی غریق لجهٔ عیش
بشارتی بشما میدهم ز روی وفا
خدیجه رفت ز دار فنا بدار بقا
یقین که فاطمه ایندم ز غم عزادار است
برای مادر خود از دو دیده خونبار است
کنید جشن عروسی در اینزمان برپا
که تا شود ز جفا دل شکسته در دنیا
خطاب من بشما مطربان مجلس کی
برآورید خروش از دف و چغانه و نی

خواهر عبدالعزیز به این بسنده نکرده، از سر اذیت و آزار، حضرت فاطمه را به مجلس عروسی دعوت می‌کند. چه می‌داند که حضرت ازفقر و فاقه و بی‌بضاعتی، لباسی درخور مجلس عروسی ندارد و با آمدن در بین زنان قریش که جمله آراسته به جواهر و زینت‌آلات هستند، موجبات شرمساری و خجلت وی فراهم آید.

خواهر عبدالعزیز با زنان گوید:

رسید بخاطر من اینزمان ز راه جفا
در این نشاط بخوانیم حضرت زهرا
دلش ز نوک سخن چاك چاك بنمائیم
ز آبگینهٔ دل زنگ پاك بنمائیم

و یکی از زنان با خواهر عبدالعزیز گوید:

از فقر و فاقه او بجهان بی‌بضاعت است
بی چیز و بی لباس و گرفتار محنت است
بیند چه شأن و شوکت و رخت جواهرات
آندم ز غصه او بیقین میکند وفات

دعوت به مجلس عروسی، دل فاطمه را به درد می‌آورد و فغان برمیدارد.

فاطمه با زن گوید:

شما جماعت اعراب سخت بیشرمید
خدیجه مرده شما در نشاط سرگرمید

فاطمه دعوت زنان قریش را ردّ می‌کند. خواهر عبدالعزیز مأیوس نشده، دست به حیله‌ای دگر می‌زند. رسول خدا را واسطه قرار می‌دهد تا فاطمه به مجلس عروسی آید. در همین اثناء، جبرئیل بر پیغمبر نازل شده و از رسول خدامی‌خواهد که به فاطمه اجازه دهد در مجلس عروسی شرکت جوید. چرا که در این رفتن سرّی نهفته است. پیغمبر فاطمه را راضی به رفتن می‌کند، اما فاطمه از پیغمبر می‌پرسد که با جامهٔ کهنه چگونه به مجلس عروسی رود.

فاطمه با پیغمبر گوید:

بگو به مجلس عشرت چگونه رو آرم
بکهنه جامـه بگو من چه آبرو دارم
من غریب باین کهنه جامه با دل ریش
روم چه سان ببر اینجماعت بدکیش

اما جبرئیل با حوریان بهشتی سر می‌رسند و جامـه‌های نفیس بهر فاطمه می‌آورند. فاطمه با جاه و جلالی ملکوتی در حالیکه حوریان بدورش حلقه زده‌اند، به مجلس عروسی وارد می‌شود. عروس که درانتظار دیدن فاطمه در لباسی مندرس بوده، از دیدن چنیـن منظره‌ئی از حال می‌رود و مجلس عروسی تبدیل به مجلس عزا می‌شود. خواهر عبدالعزیز ازحضرت فاطمه درخواست می‌کند که دست به دعا بردارد تا عروس عمر دوباره بیابد.

خواهر عبدالعزیز با فاطمه گوید:

شوم فدای تو ای دختر رسول جهان
عیان به پیش تو هر نوع رازهای نهان
وداع کرد عروسم سرای فانی را
وطن نمود در این لحظه دار باقی را
برای خاطر بابت رسول هر دو سرا
بدرگه احدیت برآر دست دعا
که شاید از اثر برکت دعای شما
شود دوباره ز لطف تو در جهان احیاء
(فاطمه دعا کرده و عروس به هوش می‌آید.)

عروس به فاطمه گوید:

السلام ای دختر شاه جهان
شافع ما عاصیان و گمرهان
شد وجودت باعث احیای من
ورنه بودی در سفر مأوی من

دوستانت شاد و خرم در نعیم
دشمنانت را بدیدم در جحیم

و بدین سان مجلس «عروسی رفتن فاطمه زهرا» که از صحنهٔ وفات همسر پیغمبر با فضائی تراژیك شروع می‌شود، با یك برخورد شگفت و شاد، و با شرمندگی زنان قریش به پایان می‌رسد.

چنانکه خود متن بازگو می‌کند، شبیه «عروسی رفتن فاطمه زهرا» از دو قسمت تقریباً جداگانه از لحاظ موضوع و اشخاص تشکیل شده که توسط شخصیت محوری داستان به یکدیگر وصل شده است. این قسمت بندی را نباید به حساب نداشتن«وحدت موضوع» گذاشت، زیرا که این تقسیم‌بندی از ذات و قصد تعزیه حاصل شده است. چون جدا کردن گریه و خنده از جهت حفظ شعائر مذهبی درتعزیه از واجبات شمرده شده و برخلاف درام‌های تراژیك ـ کمیك فرنگی که عوامل کمدی، تراژدی در هم آمیخته و گریه از پس خنده و خنده از پس گریه می‌آید، در شبیه مضحك به دلیل ساخت اجتماعی و مذهبی آن، این اتفاق نمی‌افتد و به همین منظور این تقسیم‌بندی ایجاد شده است.

در شبیه «عروسی رفتن فاطمه زهرا»، قسمت اول با زمینهٔ تراژیك خود، فضا را برای قسمت دوم آماده می‌سازد و در این قسمت است که بدون آنکه شخصیتی کمیك به کار گرفته شود، خنده حاصل می‌گردد. این به سبب ایجاد دو موقعیت نامتجانس و قرار گرفتن اشخاص نمایش در آن است. به همین دلیل، اگر بخواهیم طبق تعاریف درام فرنگی، عنوانی برای این شبیه انتخاب کنیم، باید آن را «کمدی موقعیت» بخوانیم.زیرا که شبیه، دو موقعیت نامتجانس را ایجاد کرده و از عدم تجانس این دو موقعیت و عکس‌العمل اشخاص در برابر آنهاست که زمینه برای خنده ساخته می‌شود.این دو موقعیت نامتجانس هم از ناهمگونی بین کردار مقبول فاطمهٔ زهرا و کردار نامقبول خواهر عبدالعزیز و زنان قریش ایجاد می‌شود.

شبیه «عروسی رفتن فاطمه زهرا» در واقع در نیمه راه تحول تعزیه به سوی «شبیه مضحك» است. برای ایجاد«شبیه مضحك» تنها حرکت باقی مانده، بیرون راندن شخصیت‌های مذهبی و آوردن اشخاص غیرمذهبی بدرون شبیه است که در شبیه‌های بعدی از جمله مالیات گرفتن جناب معین‌البکاء صورت می‌گیرد. اعتمادالسلطنه درباره شبیه «عروسی رفتن فاطمه زهرا» و جنبه‌های کمیك آن می‌نویسد:

... دیشب تعزیهٔ عروسی رفتن حضرت فاطمه در تکیه بیرون آوردند. این تعزیه را بقدری رذل کرده‌اند، دیشب مخصوصاً زیادتر رذل شده بود. تعزیه‌خوانها زوزهٔ سگ میکشیدند. وقاحت بقدری شده بود و خندهٔ اهل حرم خانه طوری از بالاخانه‌ها بصحن

> تکیه می‌آمد که اشخاصی که آنجا بودند نقل میکردند که از تماشاخانهٔ مضحک فرنگستان خیلی باخنده‌تر بود...[۴۷]

این یادداشت که در روز «شنبه چهارم محرم سنهٔ ۱۲۹۹ قمری» توسط اعتمادالسلطنه نوشته شده، از مضحک بودن شبیه و نیز تطابق و مقایسهٔ آن به وسیلهٔ کسانی که با «تماشاخانه‌های مضحک فرنگستان» آشنائی داشته‌اند، حکایت می‌کند. برای همین است که ادعا کردیم احتمالاً آشنائی با کمدی فرنگستان و تأثیرپذیری از آن، یکی ازاسباب و وسائل تحول «گوشه»ها به سوی «شبیه مضحک» بوده است.

---

۴۷. روزنامهٔ خاطرات، همان، ص ۱۳۲.

فصل ششم:

کمدی ایرانی

مقدمه

مراسم، بازیها و نمایشهائی شاد و مضحك در فرهنگ هر ملتی کم و بیش وجود داشته و از قدمتی دیرینه نیز برخوردار هستند. **کمدی** به عنوان یك شکل نمایشی ـ ادبی که اکنون می‌شناسیم، در طی قرن‌ها از درون همین مراسم و بازیها و نمایشها بیرون آمده وبعدها کم کم قواعد و ضوابط خاص خود را نیز پیدا کرده است.

در یونان باستان، طبق شواهد موجود، معلوم شده که کمدی از اجرای بازیها و مراسم نمایشی به نام **کوموس**[۱] نشأت گرفته است. این مراسم گویا رقص و آوازهای دستجمعی بوده و در آن اجراکنندگان لباسهای مضحك به تن کرده و خود را به‌صورت جانوران در می‌آوردند. همینطور گفته شده که این مراسم جزو اعیاد مذهبی و در زمرهٔ مراسم **دیونیسوس**[۲] بوده که در ستایش این خدای اساطیری برگزار می‌شده است.

در ایران باستان نیز چنین مراسم و بازیهائی که می‌توانست به یك شکل مستقل نمایشی مبدل شود، وجودداشته است. از جملهٔ این مراسم که در قبل نیز به آن اشاره کردیم، یکی مراسم **برنشستن کوسه**[۳] است که پس از اسلام نیز با نام **میرنوروزی** به

---

1. Komos.

۲. **Dionysos**، که به نام «باکوس» نیز اشتهار دارد، در اساطیر یونان خدای تاکستان و شراب و جذبهٔ عارفانه محسوب می‌شده است... درجشن‌هائی که در ستایش وی برگزار می‌شده، دسته‌های انبوهی براه افتاده و این دسته‌ها بودند که سبب ایجاد نمایش‌های کمدی و تراژدی و درام‌های هجائی شدند.

۳. «آذرماه بروزگار خسروان اول بهار بوده است، و بنخستین روز از وی از بهر فال مردی بیامدی کوسه، برنشسته بر خری و بدست کلاغی گرفته، و بباذبیزن خویشتن باد همی زدی و زمستان را وداع همیکردی، وز مردمان بدان چیزی یافتی...» (ابوریحان بیرونی، محمدبن احمد: **التفهیم لاوایل صناعت التنجیم**، به تصحیح جلال همائی، ص ۲۵۷ ـ ۲۵۶.)

حیات خود ادامه می‌دهد.

پس از اسلام نیز از این گونه بازیها و نمایشهای توده‌ای مضحک، فراوان یافت می‌شود. بعضی از این نمایشها در واقع همانهائی بودند که در قبل وجودداشتند اما با استیلای فرهنگ اسلامی، تغییر شکل داده و خود را با شرایط جدید تطبیق می‌دهند. از جمله «عمرکشان» است که در واقع از مراسم «مغ‌کشی» گرفته می‌شود. بازیها و نمایشهای دیگری نیز چون «شعبده‌بازی»، «بندبازی»، «رقص و آواز»، «نقالی و قوالی» و دهها بازی دیگر در پهنهٔ کشور به اجرا در می‌آمدند و جزئی از فرهنگ عامهٔ مردم را تشکیل می‌دادند(۴).

در ادبیات نیز سرگذشت‌های فکاهی کوتاهی تحت عنوان **مقامات** نوشته شده که عوامل کمیك نمایشی را دارا بوده و قابلیت تبدیل به «کمدی» را داشته‌اند. بهار در این باره می‌نویسد: «... بعضی روایات و افسانه‌هائی است که کسی آنها را گرد آورده و یا عباراتی مسجَع و مقفّی و آهنگ‌دار برای جمعی فرو خواند یا بنویسدو دیگران آنرا بر سر انجمنها یا در مجالس خاص بخوانند و از آهنگ کلمات و اسجاع آن که بسجع طیر و تعزید کبوتران و قمریان شبیه است لذت و نشاط یابند.»(۵). بهار در پانویس همان گفتار ادامه می‌دهد که: «مجلس گفتن، یاخواندن قصص در انجمنها با آهنگ یعنی باصطلاح «تکیه بصوت» نیز هنوز در بلاد اسلام معمول است... مقامات برای قصه خوانی یا برای وعظ در مجتمعات عمومی ادا میشده است و دارای اسجاع لطیف والحان زیبا و عبارات مقبول و شعریات بوده... در مجالس و اندیه و محافل میخوانده‌اند و مردم از آنها لذت میگرفته‌اند...»(۶). از جملهٔ این مقامات می‌توان **مقامات حمیدی** از «قاضی حمیدالدین» را نام برد(۷).

یکی دیگر از منابع «کمدی»، دلقك‌های درباری و یا دوره‌گرد بوده‌اند که بعدها وارد نمایشهای «تقلید» شده و با نام مقلد مشهور می‌گردند. در مورد خود لفظ «دلقك»، «محمد جعفر محجوب» می‌نویسد: «لفظ **تلخك** که در اصل لقب مخسرهٔ محمود بوده، برای همهٔ مسخرگان علم می‌شود و در طی قرن‌هابه صورت **طلخك** و **طلحك** و **دلخك** و سرانجام **دلقك** تغییر شکل می‌دهد...»(۸).

---

۴. «ابن الفوطی» در کتاب **حوادث الجامعه** می‌نویسد که در سال ۶۴۰ هجری اهالی محلهٔ «قراح ظفر» در بغداد، مردی را سوار گاو میکردند و او را «امیر» مینامیدند، و او با طرزی خاص که خنده‌آور بود، به نامه‌هائی که در راه به اومیدادند، رسیدگی میکرد و پاسخ میداد...» (**بنیاد نمایش در ایران**، همان، مقدمه.)

۵. **سبك شناسی**، جلد دوم، ص ۳۲۵.

۶. ایضاً، ص ۳۲۵ ـ ۳۲۴.

۷. نکتهٔ قابل توجه از لحاظ نمایشی در این «مقامات» مناظره ساختن در نثر است.

۸. نوربخش، حسین: **کریم شیره‌ای دلقك مشهور**، سنائی، ۱۳۴۶، ص ۱۱.

۱. معرکه

در زمینهٔ ثبت و شرح بازیها و نمایشهائی که اصطلاحاً با عنوان **معرکه** شناخته شده‌اند، جز اطلاعات جسته و گریخته به مطلب اساسی و مهمی تا قرن دهم هجری برنمی‌خوریم. به نظر می‌رسد که یکی از اولین منابعی که فعلاً شناخته شده، کتاب **فتوت نامه سلطانی**[۹]، تألیف «مولاناحسین واعظ کاشفی سبزواری» است که باب ششم از رساله را اختصاص به «شرح حال ارباب معرکه و...» داده و به تفصیل راجع به آن بحث کرده است.

کاشفی سبزواری معرکه را چنین تعریف می‌کند:

> بدان که معرکه در اصل لغت حرب گاه را گویند... و (در اصطلاح) موضعی را گویند که شخصی (آن جا) باز ایستد و گروهی مردم آن بر وی جمع شوند وهنری که داشته باشد به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند برای آن که چنانچه در معرکهٔ حرب هر مردی که هنری داشته باشد بزور می‌نماید و اظهار (آن) می‌کند این جا نیز معرکه‌گیر هنر خود ظاهرمی‌کند چنانچه درحرب گاه بعضی به هنر نمودن مشغول‌اند و بعضی به تفرج، این جا نیز یکی هنر می‌نماید و گروهی تفرج می‌کنند.[۱۰]

تعریف کاشفی سبزواری ازمعرکه، یگانه تعریف جامعی است از این هنر که در ادبیات نمایشی ایران موجود است. کاشفی در دنبالهٔ مطلب، راجع به انگیزه‌های معرکه‌گیری تا انواع اهل معرکه، توضیح می‌دهد:

> اگر پرسند که معرکه‌از کی باز پیدا شده است؟ بگوی از زمانی که آدم صفی علیه‌السلام ملایکه را تعلیم اسماءمی‌داد... اگر پرسند که پایان معرکه کدام است؟ بگوی قبول دل‌ها که اگر دل‌ها صاحب معرکه را قبول نکند مهم او به پایان نرسد... اگر پرسند که رکن معرکه کدام است؟ بگوی فیض گرفتن و فیض رساندن... اگر پرسند که معرکه‌گیررا (چند چیز باید در معرکه) تا پسندیدهٔ خاطرها باشد؟ بگوی ده چیز: اول آن که گشاده روی و خندان باشد. دویم باید که چست و چالاك وسبك روح بود. سیم در معرکه بی‌وقت نیاید و اوقات نماز را رعایت کند. چهارم در موضعی و محلی وسیع و پر فضا معرکه گیرد و... اگر پرسند که معرکه چند نوع است؟ بگوی دو نوع: یکی مقبول و پسندیده و آن معرکه‌ای است که در وی سخنان خوب گذرد و بر وجهی باشد که از آن فایدهٔ دین و دنیا حاصل شود. دویم نامقبول و ناپسندیده و آن معرکه‌ای بود که در وی

---

۹. کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ: فتوت نامه سلطانی، به اهتمام محمدجعفر محجوب، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

۱۰. فتوت نامه سلطانی، همان، ص ۲۷۵.

> سخنان نامشروع و حرکات نالایق واقع باشد. اگر پرسند که اهل معرکه چند طایفه‌اند؟ بگوی سه طایفه‌اند: اول اهل سخن، دویم اهل زور. سیم اهل بازی...[۱۱]

از جملهٔ بازیها و نمایشهای معرکه، مولانا حسین واعظ کاشفی از اینها نام می‌برد: مداحان و غراخوانان، بساط اندازان، قصه خوانان و افسانه گویان، سنگ گیران و مغیرگیران، طاس بازان و لعبت‌بازان، حقه‌بازان و غیره.

کاشفی سبزواری اهل معرکه را به سه دسته تقسیم می‌کند: اول اهل سخن، دویم اهل زور و سیم اهل بازی. و در زمرهٔ اهل بازی، طاس بازان، لعبت‌بازان و حقه‌بازان را قرار می‌دهد. در شرح لعبت بازان می‌نویسد:

> اولاً بباید دانست که هر چیزی که در عالم صورت ظهور می‌کند اگرچه در لباس هزل باشد اما به حسب حقیقت جد بود... عارف باید که به لهو و صورت آن باز نماید و جهد کند تا از آن لهو جدی دریابد. عزیزی گفته است که روزی به هنگامهٔ لهوی حاضر شدم. شخصی را دیدم نشسته و چادری در سر کشیده و دو صورت در زیر چادر نگاه داشته، گاه به زبان یك صورت سؤال می‌کند با آواز (مردی بالغ بلندآواز و باز خود) جواب می‌گوید به زبان صورت دیگر به آواز دختری خرد باریك آواز (و باز) در یك حالت چنان سخن می‌گوید که سؤال و جواب ایشان به اختلاف اصوات هر دو از وی توان شنید و دراثنای سؤال و جواب حال مؤدی به خصومت شد و بر یکدیگر زدند و باز به صلح مشغول شدند، و این همه قول و فعل یك کس بود که در زیر آن چادر بازی می‌کرد... اگر پرسند که مخصوص لعبت‌بازان چیست؟ بگوی خیمه و پیش‌بند؛ و بازی خیمه در روز توان کرد و بازی پیش بند در شب؛ و پیش‌بند صندوقی را گویند که در پیش آن خیال بازی می‌کنند و در روز بازی به دست حرکت کنند و در شب بازی رشته‌ای چند را متحرك سازند.
>
> اگر پرسند که خیمه اشارت به چیست؟ بگوی به بدن انسان که هر (لحظه و هر زمان) لعبتی دیگر را اقوال و افعال از این خیمه (سر) برمی‌زند و در این خیمه جز یکی نیست که مصدر این مختلفات است.... اگر پرسند که پیش بنداشارت به چیست؟ بگوی به دل آدمی که صندوق عجایب و غرایب است و هر زمان (دست دیگر رشتهٔ دیگر) از صفات و احوال او حرکت دهد و بدین جهت او را قلب گویند که گردان است و بزرگی گوید گردانندهٔ او را طلب کن...[۱۲]

---

۱۱. فتوت نامه سلطانی، همان، ص ۲۷۹ ـ ۲۷۵.

۱۲. فتوت نامه سلطانی، همان، ص ۳۴۲ ـ ۳۴۰.

۲. تقلید

نمایشهای شادی که با عنوان **مضحکه** معروف شدند، در واقع از بازیهای معرکه، دلقکها، نوروزی خوانها، کوسه برنشین و نمایشهای دستجات مطرب مجلسی و دوره‌گرد بیرون آمدند.

در دورهٔ صفویه، همچنان که شبیه‌خوانی اولین زمینه‌های نمایشی خود را پیدا می‌کند، نخستین گام‌ها نیز در مورد شکل‌گرائی «مضحکه و تقلید» به عنوان یك نوع نمایش کمدی برداشته می‌شود.

مضحکه از تحول نمایشهای پیش پردهٔ دستجات مطربی پیدا شد که در میهمانیها به اجرای قطعاتی می‌پرداختند. با تحولی که در ساختمان این مضحکه‌ها صورت گرفت، طرحهای اولیهٔ داستانی نیز در آنها وارد شده و بدین ترتیب، تقلید به عنوان یك شکل مستقل نمایشی پا به عرصهٔ وجود می‌گزارد. دراین تقلیدها بود که کم کم جنبه داستانی قوی‌تر شده و در مقابل، از آوازها کاسته گردید.

در عصر صفویه، دسته‌های مطرب مجلسی و خصوصاً دوره‌گرد، برنامه‌هائی اجرا می‌کردند که شامل چندین رقص و پیش پرده کوچك بود که نحوهٔ اجرای آنها غالباً به صورت سؤال و جواب‌های رمانتیك و گاه مضحك و به آواز بود. قصه‌های این پیش پرده‌ها که در واقع اولین منابع تغذیه برای تقلید بودند، بسیار ساده بود، عوامل کمیك نیز به طور بکر در آنها وجود داشت. مضمون این قصه‌ها نیز غالباً چنین بود:

> لوتی‌های بازیگر «تقلید» معمولاً با تقلید لهجه و خصوصیات اهالی شهرها و دهها، دوسه نفر را از طبقه‌های مختلف نشان میدادند که به هم میرسیدند و پس از احوالپرسی کوتاهی اختلافی بینشان رخ میداد، حرفشان به دعوا و دعواشان به مسخره کردن لهجه و خصوصیات یکدیگر میرسید و داستان با زد و خورد یا فرار و تعقیب تمام میشد...[۱۳]

بازیهای تقلید، کم کم عنوان‌های مستقلی هم پیدا کردند و هر یك تبدیل به یك شکل نمایشی مستقلی شدند. از جملهٔ بازیهای تقلید که عنوانی مستقل یافت می‌توان از **کچلك بازی** نام برد که گویا «حسن کچل» شکل تغییریافتهٔ آن باشد. عنوان دیگر ازبازیهای تقلید، **بقال بازی** بود که اشتهار فراوانی نیز یافت.

بطور کلی در بازیهای تقلید، موضوعهای تاریخی و اساطیری و موضوع‌های مربوط به زندگانی روزمره و فانتزی و شبه اخلاقی به کار رفته و البته تمام شخصیت‌ها در این ارتباط جنبه‌های کمیك داشتند. بدیهی است که این موضوعها که از قصه‌های عامیانه و

---

۱۳. نمایش در ایران، همان، ص ۱۶۹ ـ ۱۶۸.

تاریخ و اساطیر و بازیهای «خیمه شب بازی» گرفته می‌شد، با قصه‌های فی‌البداهه توسط مقلدان، توامان به اجرا در می‌آمد.

نمایشهای تقلید، متن مکتوب و تثبیت شده‌ای نداشت بلکه قصه‌ای تعیین می‌شد، و براساس خطوط کلی آن، بازیگران بداهه سازی می‌کردند. بنابراین اولین مشکل ما در بررسی تقلید به عنوان پیش درآمد کمدی ایرانی، عدم وجود متن مکتوب است. تقلید نیز همچون شبیه خوانی، به عنوان یك شکل نمایشی، ارزشهایش در بازیگری و اجرا متبلور شده، و برای متن از پیش نوشته‌شده، اعتباری قائل نبوده‌اند. و از آنجا که اطلاعات ثبت شده از اجراها نیز اندك و ناقص است، شناخت تقلید به مراتب مشکل‌تر از شناخت شبیه خوانی است.

«خوچکو» در مقدمه کتاب خود، یکی دو نمونه از تقلیدها را ثبت کرده و بیضائی هم ملخصی از آن را درکتاب خود آورده است:

> بازیگران لوتی... اغلب موضوع را از زندگی روستائی میگیرند و چون تقلیدها همیشه فی‌البداهه اجرا میشود نمیتوان کسی را واداشت که آنها را ثبت کند، اما من چند تقلید بامزه دیده‌ام که سعی می‌کنم یکی از آنها را تعریف کنم: ـ نمایش باغی را نشان میدهد در تابستان. دو باغبان ظاهر میشوند با لباسی که عبارت از چند تکه پوست گوسفند است و بخش میانی بدن آنها را میپوشاند. یکی‌از آنها باقرنام مسن‌تر است و پولدار و پدر دختر زیبائی که در اندرونش دارد. دیگری نجف باغبانی جوان و فقیر و ساعی و مثل همه‌ی ایرانیان زیرك است. اینها همسایه‌اند و درباره‌ی خوبی میوه‌ها و محصول باغهایشان صحبت میکنند. نزاع کوچکی بین آنها درگیر میشود، دعوا شدیدتر میشود و با مشت و بیل بجان هم می‌افتند و تماشاگر میخندد. بالاخره باقر اعتراف می‌کند که حق با نجف است و صلح میشود. باقر به همسایه‌اش می‌گوید برویم کنده‌ی اختلاف را در امواج شراب غرق کنیم؛ آن شرابی که برخی حمقا می‌گویند پیغمبر منع کرده است. ملا را مسخره می‌کنند و شعر تو خون کسان خوری و ما خون رزان را می‌خوانند. باقر پولی برای خرج سوروسات میدهد و نجف میرود شراب بیاورد که باقر صدایش میزند و می‌گوید کباب هم بیار، میرود و باز صدایش میزند که تنقلات و شیرینی هم بیار، باز میرود و باز صدایش میکند ـ آنقدر تا نجف ازخستگی می‌افتد، ولی چون این یکی هنوز دستور میدهد گوش خودرا می‌گیرد و پا به فرار میگذارد. باقر که تنها مانده خود را آماده‌ی خوردن میکند. وضو می‌گیرد و حرکات ملاها را مسخره میکند. این صحنه با غذائی که نجف میآورد پایان می‌یابد. نجف تار میزند، دو همسایه به شدت می‌نوشند و با مهارت عجیبی ادای کسی را که کم کم مست میشود در می‌آورند... عاقبت باقر خوابش میبرد. اما نجف که به حیله وانمود کرده بود مست است بطرف دختر باغبان میرود و پیروزی عشق خود را بهمراهی تار اعلام می‌کند.[۱۴] ـ

۱۴. نمایش در ایران، همان، ص ۱۷۵ ـ ۱۷۴.

تقلید به عنوان یك شکل نمایشی، راهی طولانی را پیموده تا مضمون و قالب خاص خود را پیدا کرده است. راه‌یابی عناصر تقلید در شبیه خوانی و تغییر شکل آن به سوی «شبیه مضحك»، خود باعث ایجاد ارزشهای جدیدی در هنر نمایش و ادبیات نمایشی شده و همانطور که قبلاً هم ذکر کردیم، شبیه مضحك در واقع از تأثیرگذاری نمایشهای شادِ تقلید در تعزیه بوجود میآید. چنانکه در دوران ناصری، در تکیهٔ دولت که جایگاه اجرای «شبیه» بوده، گاه و بیگاه جولانگاه مقلدینی چون «اسماعیل بزاز» هم می‌شده است. و اعتمادالسلطنه در «روزنامهٔ خاطرات» در این باب گزارشهای خواندنی داده است:

> شنیدم دیشب در تکیهٔ دولت تعزیهٔ دیر سلیمان بوده و سفرای انگلیس و ایطالیا با اتباعشان آمده بودند تماشا. بعد از ختم تعزیه اسماعیل بزاز مقلد معروف با قریب دویست نفراز مقلدین و عملهٔ طرب فرنگی [و] رومی و ایرانی ورود به تکیه کردند و حرکات قبیح از خودشان بیرون آوردند. طوری که مجلس تعزیه از تماشاخانه بدتر شده...(۱۵)

ایران شناسان دیگری هم چون «گوبینو»، «آلفونس سیلیر»(۱۶) و «حقوردیف»(۱۷) از نمایشهای تقلید در مقالات خود نام برده و یکی دو نمونه از آنها را نیز بازگو کرده‌اند.

در اینجا باید یادآوری کرد یکی از عواملی که در شکل گرائی گرائی تقلید به عنوان یك قالب نمایشی اثرات بسیاری داشته، دلقك‌ها و نمایشهای آنها بوده است. قبل از آنکه به «بقال بازی» بپردازیم. بجا است که راجع به چند تن از این دلقکها، نظیر «کل عنایت»، «کریم شیره‌ای» و «اسمعیل بزاز» به اختصار نکاتی را بازگو کنیم.

۳. مقلدان مشهور

«تقلیدچی»ها یا «مقلدان» در شکل‌گیری انواع نمایشهای تقلید سهم بسزائی داشته‌اند، زیرا که ارزشهای نمایشهای تقلید در رابطه با هنر بازیگری و فن بداهه سازی آنها متبلور می‌شد. بدون وجود مقلدانی چون «کل عنایت»، «کریم شیره‌ائی»، «اسماعیل بزاز» و دهها تن دیگر، تقلید نمی‌توانست به عنوان یك شکل هنری پا گیرد و برای سالهای متمادی مورد پذیرش خاص و عام واقع گردد. ارزش این مقلدان در این است که آنها نه به

۱۵. روزنامهٔ خاطرات، همان، ص ۵۹۱. (این یادداشت در بخش مربوط به تراژدی ایرانی آورده شده که اما به سبب اهمیت و ارتباط با موضوع دوباره نقل شد.)

16. Celliere, A: **Deux Comedies Turques**, Paris, 1888.

۱۷. حقوردیف. ا: **سچیلمش أثرلری**، باکو، ۱۹۷۱.

عنوان بازی ساز، بلکه به عنوان خلق‌کنندهٔ قصه (متن) به شمار می‌رفتند وزیباشناسی تقلید در ارتباط با اندیشه و هنر آنها شکل گرفته است.

مقلدان ایرانی همچون همکاران خود در اقصا نقاط جهان، برخلاف عملکرد انتقادی ـ اجتماعی و سرگرم‌کننده‌شان، از مقام و منزلت اجتماعی خوبی برخوردار نبودند. ساخت طبقاتی جامعه، ناهنجارهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی، تسلط اندیشه‌های جزمی، همه عواملی بودند که همواره این دسته از هنرمندان را در طبقهٔ «عملهٔ طرب» بالاجبار جای داده و همین واپس خوردگی مقلدان از حقوق اجتماعی بود که اجازه نمی‌داد تا ارزشهای تقلید به عنوان یك مکتب نمایشی وادبی مورد توجه جدی روشنفکران و اهل قلم قرار گیرد. به همین سبب این هنر از لحاظ ارزشهای مکتوب رفته رفته تهی شده و ابتذال جایگزین بسیاری از عوامل کمدی در آن گردید. تقلید، هنری که در دامان توده‌ها خلق شده و رشد می‌یافت، بدل به وسیلهٔ سرگرمی و تفنن خواص شد و کارش بجائی کشید که هنر گوزیدن نیز برای خود مقلدی خاص پیدا می‌کند. درهمین رابطه است که عوام به تقلید به عنوان وسیلهٔ تفنن و با نگاهی شرك‌آلود و تکفیرکننده نگاه می‌کنند و خواص نیز جهت مزاح و تفریح در راندن تقلید به سوی ابتذال از هیچ کوششی خودداری نمی‌ورزند. در این میان روشنفکران و اهل قلم هم کاری بهتر از دو دستهٔ فوق انجام نمی‌دهند و به جای آنکه یاریش دهند، در آثار خود مرتباً چوب سرزنش را بر سرش فرود می‌آورند. «حاج زین‌العابدین مراغه‌ای»[۱۸]، «میرزا آقا تبریزی»[۱۹]، «میرزا فتحعلی آخوندزاده»[۲۰]، «محمد حسن خان اعتمادالسلطنه»[۲۱] و دهها تن دیگر از انتقادکنندگان تقلید به شمار می‌روند. به همین سبب است که تصویر آن روی دیگر سکهٔ تقلید را گریان می‌بینیم.

بدین ترتیب تقلید، از چهارچوب نمایشی اولیه و مضمونهای انتقادی ـ اجتماعی خود خارج شد و به«خارج کردن باد از مخرج» و «عرعر کردن بسان خر» برای خوشایند درباریانی تهی‌مغز کشیده شد، و به هر حال از لحاظ معتقدات مذهبی ـ اخلاقی جامعه، با راهی که در پیش گرفته بود به انزوا کشیده شد.

در میان مقلدان عصر صفویه، نام «کل عنایت»، دلقك دربار شاه عباس بیشتر از همه برده شده و معروفیت دارد. جمال‌زاده در کتاب **هزار بیشه** در «**قصهٔ کچل عنایت یا بلای تریاك در ایران از سیصد سال پیش**» دربارهٔ وی می‌نویسد:

> کچل عنایت مسخرهٔ درباری شاه عباس بود. اسمش کربلائی عنایت بود و او را بدین مناسبت کل عنایت میخواندند ولی شاه عباس کل را مبدل بکچل ساخته و او را کچل

---

۱۸. ر. ك: **سفرنامه ابراهیم بیك**.

۱۹. ر.ك: **پنج نمایشنامه**.

۲۰. ر.ك: **مکتوبات و الفبای جدید**.

۲۱. ر.ك: **روزنامهٔ خاطرات**.

عنایت مینامید. شاردن سیاح مشهور فرانسوی... در کتاب سیاحت خود در ایران در موقع صحبت از اصفهان و محلهٔ دردشت از عمارت کل عنایت سخن میراند و قصه‌ای در باب این شخص نقل مینماید...»[۲۲]

همانطور که جمالزاده هم نقل کرده، «شاردن» در سیاحتنامهٔ خود، ازکل عنایت نام برده و درباره وی چنین گفته:

... مردم اورا شخصیتی فوق‌العاده می‌دانند، او ندیم شاه عباس بزرگ بود، مطالبی شگفت‌انگیز دربارهٔ استعداد، هنر و خوش مزگی های او نقل می‌کنند. بسیار حساس، سریع‌الانتقال و تیزهوش بود. هر وقت میل داشت با یك ژست بسیار ساده بدن خود اشخاص را بخنده می‌آورد.[۲۳]

دو مقلد معروف دوران ناصرالدینشاه، «کریم شیره‌ای» و «اسمعیل بزاز» بودند که هر يك معروفيت و محبوبیت بسیاری داشتند. عبدالله مستوفی راجع به اسمعیل بزاز می‌نویسد:

اسمعیل بزاز چنانکه از لقبش پیداست بزاز و طبیعة مرد خوشمزه‌ای بود. ابتدا در مجالس رفقای خود لودگی زیاد میکرد و آنها را میخنداند. کم کم کارش بالا گرفته در مجالس اعیان هم حاضر میشد وحضار را سرگرم میکرد. بالاخره با داشتن کسب بزازی یکی از سردسته‌های عمله طرب و شاهشناس شد. در این دوره شغل مطربی کار شریفی نبوده و آنها که باین کسب میپرداختند مردمان آبرومند نبودند. اسمعیل بزاز مردی شریف و از پستیهای مطربی گریزان و استقبال او از این کار از راه عشق بلودگی بود. چنانکه با داشتن دسته مطرب کسب اصلی خود بزازیرا ترک نکرده بود... این شخص در آخر عمر بمکه رفتو مسجدی ساخت و از اموالش موقوفه‌ای بر آن مقرر داشت... حاجی اسمعیل... در این اواخر توبه کرده و بکسب قدیم خود اشتغال داشت...[۲۴]

اعتمادالسلطنه نیز به کرات در «روزنامه خاطرات» از وی نام برده و در یادداشت یکشنبه ۱۴ رجب سال ۱۳۰۵ راجع به وی می‌نویسد:

دیشب شاه تماشاخانه رفته بود، اسماعیل بزاز بازی سرهنگ مجبوری بیرون آورده بود.[۲۵]

---

۲۲. جمالزاده، محمدعلی: **هزاربیشه**، زوار، ۱۳۲۶، ص ۱۳۹.
۲۳. شاردن: **سیاحتنامهٔ شاردن**، ترجمهٔ محمدعباسی، امیرکبیر، ۱۳۴۵.
۲۴. **شرح زندگانی من**، جلد اول، همان، ص ۴۸۶ ـ ۴۸۵.
۲۵. **روزنامهٔ خاطرات**، همان، ص ۶۲۴.

اما معروف‌ترین دلقك دوران قاجاریه که در فرهنگ عامه نیز اشتهار زیادی یافت، «کریم شیره‌ای» بود. او یکی از طرفین دعوا بر سر تعیین هویت نویسندهٔ متن «شرحی از بدبختی...» یا «بقال بازی در حضور» است. راجع به کریم شیره‌ائی در **شرح زندگانی من،** چنین آمده است:

> کریم شیره‌ای نایب نقاره خانه و در حقیقت از طرف رئیس بیوتاتیکه این قسمت را تحت اداره داشت نایب رئیس بوده نقاره‌چی‌ها راتحت اداره داشت و بمناسبت شغل خود بر دسته‌های مطرب درجه دوم و سوم غیردولتی شهر هم ریاست کرده دعاوی آنها را ختم می‌کرد و درمقابل اجازه کسب حق‌الپرچیبی از آنها میگرفت. شاید غول بیابانی وآتش افروز و دوره‌گردان‌های عید هم از درآمد خود باید حقی بنایب کریم بدهند ولی کریم شیره‌ای باین قدر قانع نشده چون مرد بذله‌گوی خوشمزه‌ای بود در دربار و خلوت شاه رخنه کرده و دلقك درباری شده بود و کم کم بهمه کس لیچار (لچر) میگفت. در بذله‌گوئی‌های خود نمکی داخل میکرد که طرف تعرض واقع نشود. ناصرالدین شاه هم با وجود اینکه خیلی اهل این قبیل شوخیها نبود سیاستش اقتضا میکرد که جلو نائب کریم را باز بگذارد تا درباریهای او از خرك در نروند... اما راجع بلقب شیره‌ای که دنبال اسم او بسته شده شاید بمناسبت شیرینکاریهای او در بذله‌گوئی بوده است...[۲۶]

راجع به کریم شیره‌ایی و ارتباطش با دربار ناصرالدینشاه در کتب گوناگون مطالبی آمده است، و از جمله می‌توان **روزنامهٔ خاطرات**، **یادداشتهائی اززندگانی خصوصی ناصرالدینشاه**[۲۷]، **خاطرات و خطرات**[۲۸] و چند اثر دیگر را نام برد. در روزنامهٔ خاطرات راجع به وی آمده:

> بعد از ناهار شاه ما را خواست وارد باغ شدیم عمله طربَ بعد از کریم شیره‌ای و اتباع او یعنی مقلدین تقلیدها درآوردند کشتی گرفتند منجمله مشق اتریشی کردند. من بشاه عرض کردم نتیجه یك کرور خرج خوب است این شده که مقلدین تقلید مشق طرز اتریشی کنند شاه خندیدند اما خوششان نیامد.[۲۹]

راجع به لقب «شیره‌ای» در کتاب **شرح حال رجال ایران** چنین می‌خوانیم:

> ... وجه تسمیه کریم شیره‌ای این جهات را برای آن ذکر می‌کنند: ۱ـ چون بذله‌گوئی و

---

۲۶. شرح زندگانی من، جلد اول، ص ۴۸۳.
۲۷. معیرالممالك، دوستعلی: **یادداشتهائی از زندگانی خصوصی ناصرالدینشاه**، علمی، ۱۳۲۷.
۲۸. هدایت، مهدیقلی: **خاطرات و خطرات**، زوار، ۱۳۴۴.
۲۹. روزنامهٔ خاطرات، همان، ص ۱۶۳.





اسمعیل بزاز و دسته‌اش.

کریم شیره‌ای و دسته‌اش.



کریم شیره‌ای ـ عباس گنده
(از دلقکان دربار ناصرالدین شاه).

> خوشمزه‌گیهائی داشته کلماتش شیرین ومانند شیره چسبندگی داشته. ۲ـ رنگ و روی او مانند شیره‌ای‌ها بوده ولی خودش شیره‌کش نبوده. ۳ـ ممکن است یکوقتی شیره فروش بوده... یکی از کارهای مضحك کریم شیره‌ای تشکیل انجمن فراموش خانه مسخره‌آمیز در مقابل انجمن فراماسونری (فراموشخانه) میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله پسر میرزا یعقوب ارمنی جلفایی است...«[۳۰]

در مجموع، و با توجه به تحقیقی هم که تحت عنوان **کریم شیره‌ای دلقك مهشور دربار ناصرالدین شاه** منتشر شده، می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که: اولاً کریم شیره‌ای سواد خواندن ونوشتن نداشته و ثانیاً با نمایشهائی بجز تعزیه و تقلید آشنا نبوده است. درزمینهٔ تقلید نیز هنرش بیشتر در اجرای نمایشهای «بقال بازی» بوده است. بنابراین می‌توان اینطور نتیجه گرفت که یگانه متنی که از تقلید بر جای مانده، برخلاف نظر بعضی از کسانی که آن را منتسب به کریم شیره‌ای می‌دانند، نمی‌تواند چکیده خامهٔ وی باشد.

۴. بقال بازی

گفتیم که **بقال بازی** از انواع تقلید است که بعدها به عنوان یك نوع نمایش مستقل، اصول و ضوابط خاص خود را پیدا کرد و با نام «بقال بازی» مشهور شد. بیضائی در این باب می‌نویسد:

> بقال بازی نیز نمایشهائی از همین مقوله [تقلید] بوده است و شخصیتی که اغلب در آنها تکرار میشده یك بقال پولدار و خسیس و شاید به حج رفته بوده که معمولاً نوکر تنبل و فراموشکاری (گاه به اسم نوروز) داشته‌و همین که‌این نوکر دستورهای اربابش را طور دیگری تحویل میگرفته و انجام میداده موقعیتهای خنده آوری پیش میآورده است. یك نمایش بقال بازی هست که دو بازیگر اصلی دارد؛ یکی بقال پولدار و یکی مرد آسمان جل و بی‌پولی که هر لحظه به رنگ و لباسی دیگر و با قیافه و لهجه‌یی تازه در میآمد و ظاهر میشد تا به نحوی بقال را سرگرم کند و ماست او را بدزد؛ عاقبت هنگامی که بقال متوجه دزدی میشد و طی یك تعقیب او را میگرفت مرد آسمان جل ته مانده‌ی ماست را به سر و صورت او میریخت و میگریخت.«[۳۱]

مجید رضوانی نیز با استناد به نوشته‌های «یك سیاح فرنگی» که در سال ۱۸۱۲ میلادی به ایران سفر کرده و شاهد اجرای نمایشهائی کمدی بوده، می‌نویسد:

---

۳۰. بامداد، مهدی: **شرح حال رجال ایران**، جلد اول، زوار، ۱۳۵۷، ص ۳۹۷ ـ ۳۹۶.

۳۱. **نمایش در ایران**، همان، ص ۱۷۰.

یکی از دو بازیگر ظرفی ماست برای فروش داشت و دیگری هر بار با لباسی مبدل بعنوان خرید ماست بروی صحنه میآمد و مقداری ازماست را میدزدید و... آخر کار مسافر در مورد تأثیر این کمدی در تماشاچیان با تعجب میگوید که آنها از دیدن نمایش «بشدت لذت میبردند و حتی خود بیگلربیک از خنده غش کرده بود» و بالاخره «نمایشنامه در میان تحسین فراوان تماشاچیان... پایان پذیرفت.[۳۲]

رضوانی همینطور از یك نمایش دیگر بقال بازی با نام «نوروز علی» نام می‌برد. این نوروز علی، نوکر تنبل بقالی ثروتمند است که دستورات ارباب را نادیده گرفته و اسباب مضحکه او را فراهم می‌آورد و بعد هم به سبب آنکه اربابش قصد می‌کند تا دخترش را به یك غریبه داده و به او ندهد، با وی دست‌به‌گریبان می‌شود. گوبینو هم ضمن ذکر نمایشهای «بقال بازی» می‌نویسد:

اگر ملت ایران بجای فلسفه از شیوهٔ تجربی استفاده میکرد تاکنون دارای تآتر خاص خود شده بود و این تقلیدها میتوانست از حالت موجود خود «بصورت اسکچ و از اسکچ بصورت کمدیهای کوچك سبك Vaudeville تغییر شکل بدهد و شایدهم به حد کمدی بمعنای واقعی خود برسد.[۳۳]

گذشته از نقل قولهای ذکر شده، چند تن دیگر از ایران شناسان راجع به بقال‌بازی گزارشهائی را داده‌اندکه البته مطلب روشنتری را دراختیار نمی‌گذارند. اما «میرزا حسین خان پسر محمدابراهیم خان تحویلدار اصفهان» درکتاب خود تحت عنوان **جغرافیای اصفهان**[۳۴] که در «اواخر شهر ربیع‌الاخر یك هزار و دویستو نود و چهار هجری» شروع به تألیف کرده، در گفتاری راجع به «نوع الواط و نمایش بقال بازی علل پیدائی و رواج این نوع از نمایش را شرح داده و همینطور کاربرد انتقادی ـ اجتماعی آنرا نیز توضیح می‌دهد:

در این شهر لوطی چند قسم است... قسم دیگر لوطیهای سرخوانچهٔ استاد بقال، حکمای قدیم بقال بازی را بنابر مصالح چند اختراع نموده‌اند ظاهراً این بازیرا درعیشها اسباب طرب و ضحك قرار داده‌اند، و باطناً مفید فواید بسیاری است در سیاست مدن، من جمله امور خلاف قاعده و حساب و حرکات بی‌هنگام که وضع شیئی در غیر موضوع له است لامحاله از مردمان خام و جهال عوام در هر مقام صادر میشود، که جرح و تعدیلشان از قوهٔ صاحبان امر بمعروف و نهی عن المنکر در بلاد سواد اعظم درست بعمل نمی‌آید. مبنای بازی مزبور در آن بوده که اعمال ناشایسته از هر کس

---

۳۲. مومنی، باقر: تیاتر کریم شیره‌ای، نشر سپیده، ۱۳۵۷. ص ۲۵ ـ ۲۴.
۳۳. تیاتر کریم شیره‌ای، ص ۲۵ ـ ۲۴.
۳۴. تحویلدار، میرزا حسین خان: **جغرافیای اصفهان**، بکوشش منوچهر ستوده، دانشگاه تهران، ۱۳۴۲.

بظهور رسد علی‌وجوه الاقبح بتمثال لغو و اقوال اشنع تقلید آنها نماید که قبایح را مجسم و در نظرها مشهود و محسوس کنند تا از راه دفع فاسد بافسد منحرفین را منفعل سازند، در حقیقت اینگونه الواط آئینه مقبحات مردمند. لغویات اینها اغلب با ثمر است، چنانچه فایدهٔ بزرگی از این بازی بظهور رسید زمانی که بتأدیب جهال و رفع اغتشاش ولایت موکب همایون شاهنشاه غفران پناه با چهل عراده توپ و چهل هزار قشون نصرت نمون تشریف فرمان اصفهان گردید. نزول اجلال در عمارات مبارکات هفت دست و آئینهٔ خانهٔ دنباله رودخانه بود، معبرها و قراولخانه‌های شهر جمیعاً چاتمه سرباز مستحفظ. از خان‌ها تفنگ میخواستند و از اعیان و ملاها مقصر، ازساکنین بلده و دهات سیورسات، از مالکین و عمال شهر و بلوکات هشتاد هزار تومان بقایای لاوصول سنوات. ملاهای بلد بدنام، اکابر و ارکان متهم، اعیان و اشراف مخوف، الواط خونخوار، مفسدین مخفی، کسبه و زارعین مستأصل، سلطان زمان در غضب، عساکر آذربایجانی ترك زبان، اصفهانی پارسی لسان، توپچیان و سربازان قیامت بپا کردند. میرغضبان خون اشرار ریخته، برات داران نابلد باشخاص ناشناس آویخته، آحاد ناس بذکر «وانفسا» گرفتار، فردی از افراد را یارای گفتار نبود. عاقبت تدبیر شفاعت بدست تقلید این جماعت بود که روزی جهت تفریح شاهنشاه مبرور بقال بازی و اسباب خوانچه بحضور مبارك بردند از تمثال لغومانند، بی اعتدالیهای اتراك و مستحفظین و محصلین و مستوفیان و مباشران را تمام ظاهر کردند، همان روز از خاصیت این حکمت عملی، موکلین ممنوع، متهمین معاف، بقایا بخشیده شد همچنین در بسیاری از موارد مهمات بزرگ از لطایف این جماعت صورت پذیر شده است. همهٔ این الواط مناسب دان و لطیفه پرداز و بدیهه گو و ظریف و بامزه و هر یك در مضاحك مشهور بنوعی که عباراتشان نوشتنی بود، بااین کسب و کار غالب عری و بری از معاصی و مواظب نماز جماعت و مراقب آداب شریعت. سابق زیاد بودند و چندین دسته، اکنون بسیار کمند و بطهران و سایر بلاد متفرق.[۳۵]

اگرچه میرزا حسین خان تحویلدار خود تأکیدمی‌کند که «عباراتشان نوشتنی بود»، اما متأسفانه در ثبت بازی و گفتارشان قصور ورزیده است.

۳۵. جغرافیای اصفهان، همان، ص ۸۷ ـ ۸۶.

۵. «شرحی از بدبختی...»(۳۶) یا «بقال بازی در حضور»

یگانه سند مکتوبی که از نمایش «بقال بازی» به جا مانده، نمایشنامهٔ «شرحی از بدبختی...» است که متأسفانه ابهامات فراوانی از لحاظ ساختمان نمایشی و نیز هویت نویسندهٔ آن وجود دارد.

نمایشنامه‌ای که اینک مورد بحث ماست و بیشتر به «بقال بازی در حضور» شهرت یافته، درواقع ادغامی است از دو نوع مختلف کمدی؛ یکی تقلید با ارزشهای خاص ایرانی‌اش و دیگری نمایشی که از فرنگ به سوغات آمد. و همانطور که خود نویسنده [؟] در عنوان نمایشنامه نیز آورده، «شرحی است...» در لباس «قصه و طرز تیاتر فرنگیان». بنابراین، با توجه به عنوان خود متن و همینطور ساختمان نمایشی آن می‌توان نتیجه گرفت که متن قابل بحث ما، نه یك تقلید خالص ایرانی است و نه یك کمدی به شیوهٔ فرنگستان، بلکه ادغامی از این دو نوع نمایش است. اما همین متن نمایشی هم نمی‌تواند توسط نویسنده‌ای که به اصول و قواعد درام نویسی از نوع فرنگی آن آشنائی داشته، نوشته شده باشد. به گمان ما، کاتبی آن را از روی نمایش «بقال بازی» ـ که فراوان از آن دیده ـ اقتباس کرده و نظرات انتقادی شخصی خود را نیز در آن گنجانیده و با توجه به چند نمایشنامه‌ائی که در آن وقت خوانده ـ احتمالاً آثار میرزا آقا تبریزی ـ آن را «در لباس قصه و طرز تیاتر فرنگیان» تنظیم وتحریر کرده است. اما از آنجا هم که تسلط و مهارت کافی در امر «تیاترنویسی» نداشته، از پس این کار بخوبی برنیامده است و کارش تنها ویرایشی بوده ناقص و گسسته. اما از آنجا که این «ویرایش» در مرحله‌ای صورت گرفته که گویا ضرورت تحول تقلید از لحاظ مضمون و قالب به سوی شیوه‌های نوی احساس می‌شده، دارای ارزشهای تطبیقی فراوانی است.

نمایشنامهٔ «شرحی از بدبختی...» برای اولین بار و با عنوان «بقال بازی درحضور»(۳۷) در سال ۱۳۲۳ خورشیدی در مجلهٔ **هولیوود** به همت «امیرمعز» به چاپ می‌رسد که متأسفانه به سبب عدم انتشار مجله، متن مذکور نیز ناقص می‌ماند. دراین چاپ، امیر معز ادعا کرده که یکی از«رجال» آن را نوشته است. و از آنجا که هر نوشته مبهمی را به میرزا ملکم خان نسبت می‌دادند، لاجرم این نمایشنامه نیز درفهرست آثار قلمی ملکم

---

۳۶. عنوان کامل آن چنین است: «شرحی از بدبختی اهالی ایران و مجملی از سختی و زبونی خلق این ممالك ویران به جهت عبرت و اطلاع مطالعه‌کنندگان در لباس قصه و طرز تیاتر فرنگیان ـ در چند مجلس قلمی و تحریر می‌شود.».

۳۷. این عنوان از خود متن گرفته شده، آنجا که می‌گوید: «در بیان وضع عید مولود و سلام عام و مجلس جشن پادشاهی در یوم ششم شهر صفر و شرح بقال بازی در حضور که...».

خان قرار داده شد و برهمین اساس، نمایشنامه را برای مدتها منسوب به میرزا ملکم خان می‌دانستند. بعدها جنتی عطائی همین نسخهٔ ناقص را در کتاب خود چاپ کرده و درمقدمهٔ آن نیز اطلاعات دیگری داد:

> این نمایشنامه که مصنف و تاریخ تحریر آن بر ما مجهول است برای اولین بار در سال ۱۳۱۷ بوسیلهٔ آقای سیدعلی نصر استاد هنرستان هنرپیشگی بما معرفی شده است. در جزوهٔ درس تاریخ تئاتر، در فصل مربوط به ایران، آنجا که سخن به دلقک‌های دربار ناصرالدینشاه میرسد، آقای نصر نوشته‌اند: معروف‌ترین آنها کریم شیره‌ای است و این شخص گاهی در بازیهایش انتقاداتی نیز مینمود که در زیر شمه‌ای ازقسمت بازی او نقل میشود. و پس از نقل صحنهٔ کریم و یوشاخان، چنین اظهار مینماید:
> این نمایش که موسوم به بقال بازی است در شب عیدنوروز در قصر سلطنتی داده میشد...[۳۸]

نسخهٔ دیگری از «شرحی از بدبختی...» که در «انستیتوی آثار خطی فرهنگستان علوم جمهوری سوسیالیستی گرجستان»[۳۹] وجوددارد، آن را منسوب به یکی از «دانشوران» کرده است. همینطور نسخهٔ دیگری که در «کتابخانه ملی تبریز»[۴۰] موجود است، آن رامنسوب به «کریم شیره‌ای» دانسته است. بنابراین، چهار نسخه‌ای که از «شرحی از بدبختی...» موجود است، منسوب به چهار نویسندهٔ مختلف است.

یکم: متن چاپ شده در مجلهٔ هولیوود که آن را از آن یکی از «رجال» دانسته است.
دوم: متن چاپ شده در بنیادنمایش در ایران که نویسندهٔ آن احتمالاً میرزا ملکم خان معرفی شده است.
سوم: نسخهٔ خطی در «فرهنگستان علوم گرجستان» که آن را منسوب به یکی از «دانشوران» دانسته است.
چهارم: و بالاخره نسخهٔ خطی محفوظ در «کتابخانه ملی تبریز» که با توجه به عنوان آن، نویسنده را «کریم شیره‌ای» معرفی کرده است.

اما نویسندگانی که راجع به نمایش در ایران قلم زده‌اند، نظرات دیگری را مطرح کرده‌اند که بطور خلاصه چنین‌اند:

الف: در مقالهٔ **میرزا آقا تبریزی**[۴۱]، مایل بکتاش ادعا کرده که «شرحی از

---

۳۸. بنیاد نمایش در ایران، همان، ص ۲۷.
۳۹. این نسخه را باقر مومنی تحت عنوان «تیاتر کریم شیره‌ای» چاپ کرده است.
۴۰. فهرست کتابخانه ملی تبریز، جلد اول، تبریز، ۱۳۴۸.
۴۱. بکتاش، مایل: **میرزا آقا تبریزی**، فصلنامهٔ تئاتر، شماره ۱.

بدبختی...»نوشتهٔ میرزا آقا تبریزی است.

ب: در کتاب **تیاتر کریم شیره‌ای** که به کوشش باقر مومنی به چاپ رسیده، نمایشنامه منسوب به «کریم شیره‌ای» شده است.

ج: در کتاب **از صبا تا نیما**، یحیی آرین پور نویسندهٔ «شرحی از بدبختی...» را «محمدحسن خان اعتمادالسلطنه» معرفی کرده است.

د: در کتاب **نمایش در ایران**، بهرام بیضائی متن «شرحی از بدبختی...» را تنها ثبت یك بازی فی‌البداهه دانسته است.

اکنون برای روشن شدن مسئله، به بررسی یکایك نظرات فوق پرداخته و سعی خواهیم کرد تا با یك مطالعهٔ تحلیلی و تطبیقی، نکات تاریك و مبهم متن «شرحی از بدبختی...» را به عنوان یگانه اثر مکتوب نمایش سنتی تقلید روشن سازیم.

□

«شرحی از بدبختی...» و میرزا آقا تبریزی

ادعای تعلق نمایشنامه «شرحی از بدبختی...» به میرزا آقا تبریزی از طرف مایل بکتاش طرح شده است. بکتاش اساس مقاله تطبیقی خود را بر مؤخرهٔ کوتاهی قرار داده که از میرزا آقا در «آرشیو آخوندزاده» همراه با چهار نمایشنامه دیگر وی تحت عنوان «در نتیجه نگارش کتاب» به همت «آ.ع. ابراهیموف» شناسائی شده است. ابتدا دلائلی که بکتاش جهت اثبات نظریات خود آورده، خلاصه می‌کنیم و سپس ما نیز با طرح مسائلی و با استناد بر مدارك تاریخی و ادبی و همچنین تطبیق محتوا و تکنیك نگارش «شرحی از بدبختی...» با سایر آثار میرزا آقا، امکان تعلق متن به میرزا آقا را رد می‌کنیم.

اولاً: میرزا آقادر مؤخرهٔ«در نتیجه نگارش...» می‌گوید: «اوقاتی که این سطور اختتام یافت، بندهٔ راقم در گوشه‌ای کتاب را به دست گرفته، مشغول حك و اصلاح آن بودم که یکی از رفقا وارد و پرسید:این اوراق چی‌ست و از کی‌ست؟ عرض کردم، شرح حالی‌ست از بابت بیکاری در لباس قصه و حکایت نوشته است...». و در دنبالهٔ آن می‌خوانیم که: «مطلب دیگری که در متن کتاب فرصت نگارش نشد در این جا بیان می‌نمایم... چند روز

قبل که کتاب تمام شده بود القاب متداولهٔ این زمان را تعداد و ملاحظه می‌کردم. رسیدم به القابی که من باب لوطی‌بازی به تجار داده شده است و این است که می‌نویسم: ملك‌التجار، ناظم‌التجار، معین‌التجار، رئیس‌التجار، امین‌التجار، مشیرالتجار، به‌این جا که رسید هوش از سرم پرید. بابا امان و مروت! شما یك نفر تاجر سراغ من بدهید، آن وقت این حقه‌بازی‌ها را در آورید. این عجب‌تر که بقال بیچاره یك بار پیاز و یك کوزهٔ ماست که می‌خرد، صاحبان آن همین که قپان زده شد از در دکان رد نمی‌شوند تا پول نگیرند و سالی دوازده ماه در مجالس و محافل بازی درمی‌آورند. اسمش «بقال بازی» است. آقای کریم شیره‌یی از بقال بیچاره چه می‌خواهی؟ بیا «تاجر بازی» درآر و ببین این الواط به چه طورها مال مردم را می‌خورند؟...»[۴۲].

از گفته‌های میرزا آقا که در بالا نقل شد، بکتاش نتیجه می‌گیرد که منظور میرزاآقا از «مطلب دیگری که در متن کتاب فرصت نگارش نشد»، همان نمایشنامه «شرحی از بدبختی...» است. دلیل را هم چنین طرح می‌کند که در مجلس سوم از نمایشنامه، میرزا یوشنخان در ادامهٔ شمارش القاب، همین لقب‌ها را ـ ملك‌التجار، معین‌التجار، رئیس‌التجار، مشیرالتجار، ناظم‌التجار[۴۳] ـ را نام می‌برد. بنابراین با توجه به تطبیق القاب مشابهه، این نمایشنامه نیز باید از نوشته‌های میرزاآقا باشد. بکتاش در اینجا اشتباه فاحشی کرده است. زیرا که میرزا آقا خود می‌نویسد: «مطلب دیگری که در متن کتاب فرصت نگارش نشد، در این جا بیان می‌نمایم... چند روز قبل که کتاب تمام شده بود، القاب متداولهٔ این زمان را تعداد و ملاحظه می‌کردم...». بنابراین این گفته معلوم می‌کند که وی القاب ذکر شده را در کتاب خود ننوشته بوده که حالا در مؤخرهٔ «در نتیجه نگارش...» آنها را آورده است، در حالیکه میدانیم تمام این القاب در متن کتاب وجود داشته و ذکر چند لقب راجع به تجار (آن هم القابی که در کتاب «شرحی از بدبختی...» وجود دارد)، نه تنها ثابت نمی‌کند که نمایشنامه متعلق به میرزا آقا است بلکه نشان می‌دهد که میرزا آقا نیز همچون بسیاری دیگر از روشنفکران آن عصر با نمایشهای تقلید به سبب ابتذال آنها مخالف بوده و مخالفتش را حتا درهمین مؤخره «در نتیجه کتاب...» صراحتاً اعلام کرده است.

از طرف دیگر موضوع «لقب» زمینهٔ بکر و تازه‌ای نبوده که توسط میرزاآقا طرح شده باشد. به مسخره گرفتن القاب یکی از کارهای همیشگی دلقك‌های درباری و علی‌الخصوص کریم شیره‌ای بوده است. همینطور نویسندگانی هم در این ارتباط قلم زده‌اند. فی‌المثل، زین‌العابدین مراغه‌ای در **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** موضوع «القاب» را آورده و اتفاقاً مسئله را نیز در ارتباط با «مشیرالدوله» که شخص اول مورد انتقاد در «شرحی از بدبختی...» است، طرح کرده است:

۴۲. پنج نمایشنامه، همان، ص ۲۲۲ ـ ۲۱۸.
۴۳. تیاتر کریم شیره‌ای، همان، ص ۷۶.

در ایران هر خانی لقب مخصوص باطمطراقی نیز دارد... جناب مشیرالدوله فهرست القاب را که اینك صورتی پیش من است... بمن فرستاد که یکی را انتخاب کنم، اما من نخواستم... این است سواد القاب نامه: عزالدوله، شهاب‌الدوله، نصرالدوله، مؤتمن‌السلطان، معزالدوله، مستشارالسلطنه، امین‌السلطان...
- تمام که نخواهد شد، بگذر بابا.
- بچشم. صدر العلماء، اعتمادالعلماء، افتخارالعلماء.
- از اینها درگذرید، بما لازم نیست.
- ملك‌التجار، وکیل‌التجار، امین‌التجار و...(۴۴)

می‌بینیم همان القابی که در متن نمایشنامه «شرحی از بدبختی...» وجود دارد و بکتاش وجود آنها را در مؤخرهٔ «در نتیجه نگارش...» دلیل تعلق نمایشنامه به میرزا آقا می‌داند، در کتاب مراغه‌ای نیز عیناً وجود دارند.

ثانیاً: با توجه به گفتهٔ میرزا آقا که: «آقا کریم شیره‌ای از بقال بیچاره چه می‌خواهی بیا تاجر بازی در آور، ببین این الواط به چه طورها مال مردم را می‌خورند...» بکتاش استناد کرده تا بگوید که نمایشنامه «شرحی از بدبختی...» از آن میرزا آقا است. اما گفتهٔ میرزا آقا عکس منظور بکتاش را می‌رساند. زیرا که در نقل قول فوق، میرزا آقا به صراحت به نمایش بقال‌بازی و کریم شیره‌ای حمله نموده و به وی اعتراض می‌کند که از جان بقال بیچاره چه می‌خواهد و چرا «تاجربازی» درنمی‌آورد. در حالیکه در «شرحی از بدبختی...» نه تنها نشانه‌ای از حمله به تجار نمی‌بینیم، بلکه در دفاع از آنها، پس از آنکه میرزا یوشنخان القاب تجار را برمی‌شمارد، کریم چنین می‌گوید:

کریم: ... اینهمه ملك و معتمد و رئیس با کدام تاجر و کدام تجارت؟ برو شاهزاده عبدالعظیم ببین خدام از دست تاجر ورشکسته به تنگ آمده، دیگر شاهزاده عبدالعظیم جا نیست(۴۵).

اگر نظر بکتاش در زمینهٔ تعلق «شرحی از بدبختی...» به میرزا آقا را بپذیریم، آنگاه دو برخورد متناقص که در متن «شرحی از بدبختی...» و در مؤخرهٔ «در نتیجهٔ نگارش...» وجود دارد، چگونه باید توجیه شود؟ در «شرحی از بدبختی...» نویسنده، احساس همدردی با تجار می‌کند ولی در «نتیجه نگارش...»، نویسنده به تجار و کریم شیره‌ای حمله کرده و معتقد است که این تجار هستند که پدر مردم را در آورده‌اند و نه بقال‌های بیچاره. اینجا نیز

---

۴۴. سیاحتنامهٔ ابراهیم بیك، همان، ص ۹۲ ـ ۸۹.
۴۵. تیاتر کریم شیره‌ای، همان، ص ۷۶.

می‌توان استنباط کرد که «شرحی از بدبختی...» نوشتهٔ میرزا آقا نمی‌تواند باشد.

ثالثاً: بکتاش شیوهٔ نگارش «شرحی از بدبختی...» را با نمایشنامه‌های میرزا آقا تطبیق کرده و نتیجه می‌گیرد که نویسندهٔاین متن باید میرزا آقا باشد. او ابتدا عناوین نمایشنامه‌ها را مقایسه می‌کند. عنوان کامل «شرحی از بدبختی...» چنین است: «شرحی از بدبختی اهالی ایران و مجملی از سختی و زبونی خلق این ممالك ویران به جهت عبرت و اطلاع مطالعه‌کنندگان در لباس قصه و طرز تیاتر فرنگیان ـ در چند مجلس قلمی و تحریر می‌شود». بکتاش ازمقایسه این عنوان طویل توصیفی با عناوین سایر نمایشنامه‌های میرزا آقا ـ کـه آنهـا نیز طولانی و توصیفی هستند، می‌خواهد نتیجه گیرد که شیوهٔ نگارش یکی بوده و بنابراین نمایشنامه «شرحی از بدبختی...» نیز از آن میرزا آقا است.

در اینجا باید یادآوری کرد که عناوین طولانی و توصیفی فقط خاص آثار میرزا آقا نبوده و اصولاً در آن دوره اینگونه عنوان نویسی بسیار باب بوده است. دیگر اینکه یك تفاوت عمده ـ علی‌الخصوص ازلحاظ ساخت نمایشی بین عنوان «شرحی از بدبختی...» و عناوین نمایشنامه‌های میرزا آقا وجود دارد. در نسخهٔ محفوظ در«آکادمی علوم گرجستان» عنوان «شرحی از بدبختی...» چنین است: «کتاب منسوب بکریم شیره‌ایست که شرحی از بدبختی و مجملی از زبونی و سختی اهالی ایران، بجهت عبرت و اطلاع مطالعه‌کنندگان در لباس قصه و طرز تیاتر فرنگیان، یکی از دانشوران ساخته در چند مجلس».

تفاوت فاحش دراینجا است که در ابتدای هر چهار نمایشنامه میرزا آقا آمـده: «حکایت... در چهار مجلس تمام می‌شود». این جمله درهر چهار نمایشنامه یکسان آمده و اختلافی حتا از لحاظ شیوهٔ نگارش نیز با هم ندارند. در حالیکه نمایشنامه «شرحی از بدبختی...» در پنج مجلس تنظیم شده و عبارت آن نیز چنین است: «در چند مجلس قلمی و تحریر می‌شود.». از طرف دیگر زبان به کار رفته در«شرحی از بدبختی...»، زبانی ترکیبی است از زبان محاوره و کتابت که اولی تحت تأثیر تقلید و دومی از آن خود نویسنده است. درحالیکه در نمایشنامه‌های میرزا آقا ما به زبانی یکدست که از آن خود نویسنده است، برخورد می‌کنیم. از آن گذشته در متن «شرحی از بدبختی...» نویسندهٔ آن به سبب عدم تسلط کافی به اصول و قواعد درام نویسی، حتا عکس‌العمل تماشاچیان را نیز در خود متن آورده است:

کریم: چطور چطور، دولت با این همه گه کاری یك میـرزا دارد؟ مردکه اقلاً بگو غایط‌السلطنه، شاش‌الدوله، مقعدالملك، گوزالدوله، ریح‌السلطنـه، چس‌الملك.
(دراینجا شاه میخندد: هاهاهاها...)[۴۶]

---

۴۶. تیاتر کریم شیره‌ای، همان، ص ۷۶.

در حالیکه این موضوع ـ آوردن عکس‌العمل تماشاچیان به درون متن، در هیچکدام از نمایشنامه‌های میرزا آقا وجود ندارد.

خامساً: ترکیب «قصه و طرز تیاتر فرنگیان» یعنی «پراکندگی روابط اشخاص واقعه» و «نامحدود بودن مکان، زمان و حرکت در فضای داستان‌پردازی» که در نمایشنامه‌های میرزاآقا و متن «شرحی از بدبختی...» وجود دارد را بکتاش از جمله دلائل تعلق متن مورد بحث به میرزاآقا می‌داند. در اینجا هم باید توضیح داد که نمایشنامه «شرحی از بدبختی...» نه یك تقلید صرف است و نه نمایشنامه‌ای که بطور کامل توسط نویسنده‌ای نوشته شده باشد. بلکه متنی است که توسط کسی و تحت تأثیر نمایشهای بقال بازی نوشته شده وسعی نویسنده هم بر آن بوده تا آن را به «طرز تیاتر فرنگیان» که در آن تاریخ باب شده بوده بنویسد. بنابراین ادغام دو نوع تکنیك مختلف تقلید و طرز تیاتر فرنگی، به خودی خود تمام اشکالات ذکر شده را در متن ایجاد کرده است. بنابراین، «پراکندگی روابط اشخاص واقعه» و «نامحدود بودن مکان، زمان وحرکت در فضای داستان‌پردازی» در نمایشنامه‌های میرزاآقا و در متن «شرحی از بدبختی...»، صرفاً ناشی از عدم تسلط هر دو نویسنده به اصول و قواعد درام نویسی غربی بوده و ربطی به تطابق شیوهٔ نگارش ندارد.

سادساً: «مستندسازی»، موضوع دیگر قابل بحث در «شرحی از بدبختی...» است. می‌دانیم که در هیچکدام از نمایشنامه‌های میرزا آقا مستندسازی نشده است. بدین معنی که در آنها اشخاص حقیقی و همدورهٔ میرزا آقا وجود ندارد و اسامی برای ما کاملاً مجهول هستند. بالعکس در نمایشنامهٔ «شرحی از بدبختی...» مستندسازی به مقدار زیادی انجام شده و تقریباً تمام اشخاص حقیقی و همدورهٔ نویسندهٔ متن هستند. در «شرحی از بدبختی...»، افرادی چون ناصرالدین شاه، مشیرالدوله، امین‌الدوله، صارم‌السلطنه، مشکوة‌الملك، قوام‌الدوله و چند تن دیگر، همگی از اشخاص حقیقی و از لحاظ تاریخی همدوره نویسنده بوده‌اند. حال این سئوال مطرح می‌شود که چرا وچگونه است که میرزا آقا سبك و سیاق قبلی را رها کرده و سبك و سیاقی نو (مستندسازی) را به کار گرفته است.

از طرفی با توجه به مفاهیم قابل بحث در نمایشنامه، می‌توان این احتمال را داد که نویسنده نه تنها مانند میرزاآقا در زمرهٔ روشنفکران و خرده‌گیران از حکومت و و دربار نبوده، بلکه بیشتر در یك رابطهٔ شخصی و خصومت‌آمیز نمایشنامه را تحریر کرده است. با خواندن متن بلافاصله می‌توان دریافت که هدف تیغ تیز انتقاد و تمسخر در نمایشنامه، کسی جز «مشیرالدوله»، صدراعظم «با کفایت و اصلاح‌طلب» ناصرالدین شاه نیست. بنابراین باید نتیجه گرفت که نمایشنامه توسط یکی از مخالفان سرسخت مشیرالدوله نوشته شده

است. کسی که احتمالاً اصلاحات مشیرالدوله به منافع وی ضرر زده و مقام و منصبی نیز در دستگاه حکومتی داشته است. اما از طرفی میرزا آقا با توجه به اطلاعاتی که در بخش‌های پیشین راجع به وی داده‌ایم، در دستگاه حکومتی مقام و منصبی نداشته و خصومت شخصی نیز با مشیرالدوله نمی‌توانسته داشته باشد[۴۷]. البته بکتاش اعتقاد دارد که «ضعف تکنیکی میرزاآقا» باعث شده که وی در «نمایاندن کاراکترها و بازگوئی موضوع» موفق نباشد[۴۸]. و ادامه می‌دهد که حملهٔ میرزا آقا متوجه مستوفیانی مثل «قوام‌الدوله» بوده که در «نقطهٔ مقابل میرزا حسین خان مشیرالدوله» قرار داشته است.

نظر فوق نیز چندان اعتباری ندارد. هدف از حمله به قوام‌الدوله و شکست او در جنگ با ترکمانان (که در سال ۱۲۷۷ روی داد)[۴۹]، کسی جز مشیرالدوله نیست. زیرا که قوام‌الدوله در سال ۱۲۸۸ هـ.ق در کابینهٔ مشیرالدوله سمت وزیر «محاسبات»[۵۰] را به‌عهده داشته و گفته شده که اتفاقاً در این یك کار، وظیفه‌اش را خوب انجام می‌داده است. برای مثال، در «شرحی از بدبختی...» انتقاد از مشیرالدوله چنین آمده:

باباخان: ای بابا! چه ایلی! چه جلالتی! ایلیت رفت پی کار خود و رعیت و نوکر از دست در رفت، دولت پاك مفتضح گردید؛ این مولانا دلاك‌زاده[۵۱] از تقلب و چاپلوسی سر ایران بلایی آورده که صد سال دیگر ایران و اهل ایران بصورت انسان نیایند.

کریمخان: عموجان، کار ایران از اینها گذشته است و این درد مرامیکشد که یکنفر نیست سؤال بکند که این صدراعظم دلاك‌زادهٔ پولتیك دان از وقتی که به مسند وزارت نشسته است چه کار کرده، چه نظم گذاشته است، و چه تفاوت در وضع دولت بهم رسانیده. مگر به تقلب وتزویر مملکت را خراب و رعیت را تمام و امور را مهمل و مختل گذاشته و مردم را از زندگانی انداخته است. آخر ببینید چه وانفسا در ایران است.

بابا خان: چرا، تفاوت از این بیشتر که مولانا غیرت وتعصب ملت را از دست داده، برخود لازم کرده است که صریحاً از پاس حقوق ایران‌گری بالمره چشم پوشیده و تقلیدو پیروی دیگر مینماید. و حق نمك عثمانی را منظور و اصطلاحات آنها را معمول میدارد و هی پی در پی در روزنامه‌ها می‌نویسد: باب عالی، نظمیه، ضبطیه؛ جزای نقدی و...[۵۲]

---

۴۷. میرزا آقا از سال ۱۲۷۵ تا ۱۲۸۷ جزو اعضای سفارت ایران در اسلامبول بود که مقارن با سفارت میرزا حسین خان مشیرالدوله است که بعدها سپهسالار می‌شود.

۴۸. **میرزا آقا تبریزی**، همان، ص ۴۰.

۴۹. **شرح حال رجال ایران**، جلد سوم، ص ۲۶۷.

۵۰. دارایی آن زمان.

۵۱. **شرح حال رجال ایران**، جلد اول، ص ۴۰۶.

۵۲. **کریم شیره‌ای**، همان، ص ۵۸ ـ ۵۷.

حملات و انتقاداتی که به مشیرالدوله در «شرحی از بدبختی...» شده، بعید است که از سوی میرزا آقا تبریزی صورت گرفته باشد. کسی که«عبرت و تربیت» را «سبب ترقی و آبادی مملکت» می‌داند وهر دوی آنها را «باعث انتظام و قدرت دولت»، و کسی که از «ملاحظهٔ کتاب ترکی» آخوندزاده «مشعوف» شده و «از نکات شیرین و عبارات دلنشین آن‌ها که موجب انواع عبرت و تربیت است بصیرت حاصل» کرده و «برخورد لازم» شمرده که «دراین شیوهٔ خجسته و سبک و سیاق پسندیده به آن سرور معظم تقلید و پیروی» نماید، ممکن نیست در نمایشنامهٔ خود، آنطور ناعادلانه به «سفیر تجددطلب و وزیر اصلاحگر»[۵۳] بتازد. نویسندهٔ «شرحی از بدبختی...» با توجه به مَطالب بحث شده، نمی‌تواند میرزا آقا تبریزی، نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی زبانی باشد که نخستین «کمدیهای انتقادی ـ اجتماعی» را در ادبیات ایران نوشته است.

«شرحی از بدبختی...» و کریم شیره‌ای

نمایشنامهٔ «شرحی از بدبختی...» که به «بقال بازی درحضور» هم مشهور شده، عنوان سومی هم دارد که **تیاتر کریم شیره‌ای** باشد. این عنوان از آنجابه نمایشنامه الحاق شده که شخصیت اصلی نمایشنامه، کریم شیره‌ای، دلقك معروف دربار ناصرالدینشاه است... به همین دلیل، یعنی وجود کریم شیره‌ای در نمایشنامه و نیز عنوان انتسابی ـ در بعضی از افراد این تصور را ایجاد کرده که نویسندهٔ نمایشنامه باید خود کریم شیره‌ای باشد. این گمان موقعی بیشتر تقویت شد که «شرحی از بدبختی...» با عنوان «تیاتر کریم شیره‌ای» توسط باقر مومنی به چاپ رسید.

گذشته از وجود شخصیت اصلی کریم در نمایشنامه و عنوان«تیاتر کریم شیره‌ای» در نسخهٔ محفوظ در «فرهنگستان علوم گرجستان»، اشتهار و معروفیت خود کریم شیره‌ای در نمایشهای بقال بازی، گمان فوق را تقویت کرده است.

اما همانطور که قبلاً هم ذکر کردیم، کریم شیره‌ای سواد خواندن و نوشتن نداشته و احتمالاً با نمایشی هم بجز شبیه خوانی و تقلید آشنا نبوده وحتماً اشتیاقی هم به نمایش به طرز فرنگیان نداشته است. با توجه به این مسائل است که کریم شیره‌ای نمی‌تواند نویسندهٔ نمایشنامه‌ای سیاسی ـ انتقادی باشد. بلکه نویسنده به سبب اشتهار کریم شیره‌ای در نمایشهای بقال بازی او را وارد داستان کرده است. انتساب متن «شرحی از بدبختی...» به کریم شیره‌ای، احتمالاً از طرف کاتبیِ انجام شده که از روی نسخهٔ اصلی، رونویسی کرده است[۵۴]. نمایشنامهٔ «شرحی ازبدبختی...» که در یك مرحلهٔ حساس از ضرورت تغییر و

۵۳. آدمیت، فریدون: **اندیشهٔ ترقی و حکومت قانون**، خوارزمی، ۱۳۵۱.
۵۴. نسخه‌های محفوظ در «فرهنگستان علوم گرجستان» و در«کتابخانه ملی تبریز» باید از این نسخه رونویسی شده باشند.

تحول تقلید و کمدی فرنگی نوشته شده و نخستین گام در ایجاد «کمدی ایرانی» به شمار می‌رود، نمی‌تواند نوشتهٔ شخصی عام و بی‌سواد چون کریم شیره‌ای باشد.

«شرحی از بدبختی...» و محمدحسن خان اعتمادالسلطنه

یکی از مشکلات و معضلاتی که همواره پژوهشگران و محققانی که با ادبیات و هنر دوران قاجارها سر و کار دارند، مشکل «رجال» است. می‌دانیم که به سبب قدرت بی‌چون وچرای استبداد و اختناق حاکم بر جامعه در زمان قاجارها و قلت تعداد قلم زنان، نوشتن و علی‌الخصوص نوشتارهای انتقادی کاری بس مشکل و خطرناك بوده است. به همین دلیل نویسندگانی که قصد داشتند قلم خود را در انتقاد از حکومت و شیوهٔ دولت داری به کار ببرند، ناگزیر از مخفی نگاهداشتن نام خود بودند. به همین جهت بسیاری از نوشته‌های انتقادی آن دوره بدون ذکر نام نویسنده انتشار یافته است. چنانکه در بخش‌های قبلی ذکر کردیم، هم آخوندزاده و هم میرزاآقا تبریزی، دو نویسندهٔ پیشتاز نمایشی ایران سعی در مخفی نگاهداشتن نام خود برای مدتی داشتند.

بعضی از آثار گمنام دورهٔ قاجار به سبب پاره‌ای تحقیقات، شناخته شده و بعضی هم هنوز در هاله‌ای از ابهام قرار دارند. از آن جمله است متن مورد بحث ما، «شرحی از بدبختی...» که نویسنده‌اش همچنان گمنام باقی مانده و سعی در شناختن وی داریم.

چنانکه قبلاً ذکر کردیم، در نسخهٔ «فرهنگستان علوم گرجستان»، نویسنده یکی از «دانشوران» معرفی شده و نسخهٔ چاپی مجلهٔ «هولیوود»، آن را از آن یکی از «رجال» دانسته است. به هر صورت، این احتمال هست که نمایشنامهٔ «شرحی از بدبختی...» نوشته یکی از رجال دورهٔ ناصری باشد. اما سؤال این است که کدام یك از رجال آن را نوشته است؟

«محمدحسن خان اعتمادالسلطنه» در کنار بحث «رجال» خود مبحث جداگانه اما مرتبط با آن باز کرده است. می‌دانیم که اختلاف عقاید بسیای درباره اعتمادالسلطنه و کتابهای منسوب به وی وجود دارد. پاره‌ای اعتقاد دارند که وی در سمت «ریاست دارالطباعهٔ دولتی و دارالترجمهٔ همایونی» دستور تألیف وترجمه بسیاری از آثار را داده و «دانشورانی» آنها را تألیف و ترجمه کرده، ولی با نام اعتمادالسلطنه به‌چاپ رسیده‌اند. البته کسانی دیگر این نظریه را رد کرده و معتقدند که کاتب آن آثار خود وی بوده است. آرین‌پور در این باب می‌نویسد:

> اعتمادالسلطنه ظاهراً بسیاری از کتب خود را در آخرین ادوار زندگی تألیف کرده است. کسانی معتقدند که این کتابها را دیگران نوشته‌اند و او که رئیس دارالطباعه بوده به نام خود انتشار داده است... این اقوال تا حدی مقرون به حقیقت است، زیرا بعید به نظر

می‌رسد که کتب و رسالات فراوانی که منسوب بدو است، محصول زحمات فرد واحد باشد و به احتمال قریب به یقین، گروهی از دانشمندان به حال انفراد یا دسته جمعی در تألیف این کتب دست داشته‌اند.(۵۵)

از سوی دیگر، مشهور است که وی شخصی بوده که در «بیان عقیده و انتقاد از اوضاع» و خصوصاً اشخاص «بسیار صریح و بی‌پروا بوده» است.همین نکته ما را در رسیدن به مقصود که همان احتمال تعلق متن «شرحی از بدبختی...» به او باشد، یاری می‌کند.

می‌دانیم که اعتمادالسلطنه علاوه بر وظیفه خواندن روزنامه‌ها و ترجمهٔ مقالات در حضور ناصرالدینشاه، نقش منشی او را نیز ایفا می‌کرده است. بنابراین این احتمال وجود دارد که زمانی که در حضور ناصرالدینشاه، به تماشای نمایش «بقال بازی» مشغول بوده، آن را ثبت کرده وبعدها با دخل و تصرفاتی به میل خود و برای حمله به اشخاص مخالف، آن را بازنویسی کرده باشد. بهرصورت، این هم فرضی بیش نیست و نمی‌تواند به عنوان یك حکم تلقی شود. بلکه این فرض براساس یك مطالعهٔ تطبیقی مابین محتوای نمایشنامه که دقیقاً در خط حمله به مشیرالدوله است و نیز موقعیت محمدحسن خان اعتمادالسلطنه استوار است و چنانکه مدارك موجود نشان می‌دهد، اعتمادالسلطنه یکی ازمخالفان سر سخت مشیرالدوله محسوب می‌شده است.

در سفر اول ناصرالدین شاه به فرنگ که به تشویق میرزاحسین خان سپهسالار جهت آشنائی شاه با پیشرفت‌های ممالك فرنگستان انجام گرفت، یکی از همراهان شاه، محمدحسن خان بود و چنانکه خود در **روزنامهٔ خاطرات** نوشته، در همین سفر بوده که کدورتی بین او و سپهسالار ایجاد شده است. بطوریکه سپهسالار حتا وی را تهدید به فلك شدن هم کرده است:

> شب بندگان همایون بیرون شام میل فرمودند. من هم دربخـانه بودم، کتاب سفر اول فرنگ را میخواندند... گفتگوی میرزا حسین خان صدراعظم را با من در کشتی سلطانیه خواهید خواند، و تفضیل این مقدمه این بود: از اسلامبول که به بندر پوطی [Poti] می‌آمدیم یکی از روزها که مرحوم صدراعظم در حضـور شاه بود شاه مرا احضـار فرمودند. مرحوم صدراعظم در حضور شاه مرا تهدید کرد لدی‌الورود انزلی هزار چوب بزنند! هر قدر شاه خواستند کـه رفع تغیـر صدراعظم را بکند نشد...(۵۶)

بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت، از آنجا که محمدحسن خان اعتمادالسلطنه

---

۵۵. از صبا تا نیما، جلد اول، ص ۲۶۶ _ ۲۶۵.
۵۶. روزنامه خاطرات، همان، ص ۸۳۲.

همیشه در مجالس شاه حضور داشته و به عنوان کاتب وی وقایع دربار را ثبت می‌نموده، نمایش «بقال بازی» را در حضورهمایون دیده و آن را ثبت کرده است. و از آنجا که کدورتی مابین او و «صدراعظم دلاك‌زاده» نیز وجود داشته، یا خود شخصاً به تحریر «شرحی از بدبختی...» پرداخته ویا دستور تحریر آنرا به یکی از «دانشوران» دارالطباعه داده است. آرین پور نیز درکتاب «از صبا تا نیما» احتمال تعلق «شرحی از بدبختی...» به محمدحسن خان اعتمادالسلطنه را می‌دهد. اما باز هم تأکید می‌کنیم که هنوز مدرك روشن و قاطعی در این باره نداریم.

اما سند بسیار ارزشمندی که اخیراً بدان دست یافتیم و برای نخستین بار در اینجا معرفی می‌شود و از جهات گوناگون اهمیت دارد، نوشته‌ای از «محمدحسن خان اعتمادالسلطنه» است از یك تقلید که مربوط است به سال ۱۲۸۸ هـ.ق. با مطالعهٔ این تقلید، بلافاصله می‌توان دریافت که اعتمادالسلطنه این نمایش را هم تحت تأثیر بازیهای تقلید (با همان قصهٔ کم و بیش ثابتِ ارباب و نوکر) نوشته است. این سند می‌تواند مدرکی به شمار رود مبنی بر اینکه اعتمادالسلطنه اصولاً علاقمند به این گونه اقتباسها از نمایشهای تقلید بوده و متن «شرحی از بدبختی...» نیز توسط وی تحریر شده است. از آنجا که این سند بازگوکنندهٔ محتوای بعضی از نمایشهای تقلید در دوران ناصری است و از آنجا که تاکنون متن ثبت شدهٔ دقیقی از این بازیها شناخته نشده، لذا آن را بطور کامل در اینجا نقل می‌کنیم. لازم به تذکر است که اعتمادالسلطنه این متن را به شیوهٔ «تعزیه‌نامه»ها نوشته است و همین موضوع نشان می‌دهد که تا آن تاریخ (۱۲۸۸هـ.ق) وی هنوز با متون نمایشی به شیوهٔ فرنگستان آشنائی نداشته است. ما برای سهولت خواندن متن، اندك تغییری در رسم‌الخط آن داده و طبق توصیهٔ آخوندزاده، اسامی بازیگران را در ابتدا و سپس گفتارشان را بدنبال آورده‌ایم:

آقا: بچها؛ نوکرها!
نوکر: بلی بلی بلی...
آقا: صدائی می‌آید چه خبر است؟
نوکر: بعد از تحقیق عرض میکنیم.
آقا: چه خبرست زود بگوئید.
نوکر: آقا رفته‌اند به ببینند.
آقا: کی رفته است؟
نوکر: مبارك سیاه.
آقا: شماها چرا نرفته‌اید؟
نوکر: قهوه‌خانه را که نمیتوان خالی گذاشت!
آقا: چرا نمیتوان؟

نوکر: گاهست دزد بیاید سر غلیان نقره را ببرد.
آقا: راستست، تا اسبهای قیمتی را پنهان کنید زود رفته خبر بیاورید.
نوکر: تعجیلی ندارد هر خبری باشد بعد از دقیقه‌ای مبارك می‌آورد.
آقا: این پدرسوخته مبارك میدانید پی کار میرود یك هفته طول میدهد.
نوکر: آقا راستست، اما چون شام نخورده است یقیناً بتعجیل خواهد آمد.
آقا: امشب مگر چه پخته‌اند؟
نوکر: چون گوشت کم بود، برنج هم دست نیامده بود، روغن هم پیدا نمیشد، قلیهٔ سفناج پخته‌اند.
آقا: مبارك سهل است، من [هم] با این اشتهای زیاد هرگز میل باین غذا نمیکنم. پس مبارك نخواهد آمد، از شماها یکی دیگر برود خبر بیاورد.
نوکر: بچشم، بچشم، بچشم!
آقا: سبحان‌الله، همهمهٔ زیادیست و نمیدانیم چه خبرست، نوکرها هم نمی‌آیند.
نوکر: آقا چه عجله دارید، شهرست و از هرگونه آوازی می‌آید. مردم بکار خود مشغولند بشما چه دخلی دارد!
آقا: بروید پدر سوخته بمن چه دخلی دارد؟ یعنی چه مگر نمیدانی پسر عمّهٔ من کدخدای محلّهٔ بازارست!
نوکر: خیر نمیدانستم، حالا شما حق دارید.
آقا: آمدند؟
نوکر: خیر.
آقا: صدائی پائی می‌آید، ببین نوکرها هستند؟
نوکر: سگی بود در پشت بام آمد دوید بکوچه.
آقا: مبارك بود و شهباز بیگ بود؟
نوکر: خیر.
آقا: پس کی بود بدذات؟
نوکر: آقا نگفتم سگ بود!
آقا: سگ پشت بام ما چه میکند؟ نگفته بودم پدرسوختها هر جا راه شکست به بندید!
نوکر: هر شب می‌بندیم اما سگها از بسکه گرسنه هستند بی‌اختیار برای خوردن غذائی از هر سوراخی باشد داخل میشوند. بعد از یأس از خوردنی بتعجیل دوان دوان بجای دیگر میروند.
آقا: من فردا شب این سگهای بیحیا را با گلولهٔ تفنگ خواهم کشت!
نوکر: آقا ببخشید، برای تفنگ باروط ندارید.
آقا: چرا نیست؟
نوکر: مکرّر عرض کرده بودم پول بدهید باروط بخریم التفات نشد.
آقا: من چهار کوزه باروط قیمتی داشتم، چه شد؟
نوکر: پارسال که بسرکشی دهات رفته بودید همه را آقا کوچولو پسر شما آتش زد تمام کرد.

آقا: سبحان‌اللّه، این بدذات اینقَدر شیطان بوده است که باروط مرا آتش زده است.
چرا بمن نمیگفتید؟

نوکر: کسی از ترس مادرش جرائت نمیکند بشما عرض کند.

آقا: از مادرش چرا میترسید؟

نوکر: همانقدر که شما آقا هستید میترسید، ما هزار دفعه بیشتر احتیاط میکنیم.

آقا: پدرسوخته من از زن خودم میترسم؟

نوکر: بلی آقا، اگر بی‌ادبی نباشد بلی بلی...

آقا: من میترسم؟

نوکر: بلی شما پارسال خاطرتان رفته است که قدری از ریش مبارك سرکار را کَنده بودند!

آقا: ریش مرا؟ کی در کجا؟

نوکر: بی‌ادبی نباشد نزدیك فلانجا.

آقا: های... خاطرم آمد. واقعاً طایفهٔ اناثّیه عقل و شعور ندارند. هنوز از آن موهای کنده باقیست که بجایش نیامده است.

نوکر: الحمدالله که خود اعتراف فرمودند.

آقا: از شب چه قدر رفته است؟

نوکر: زنگ سه زده شده.

آقا: پس خبر کی خواهد رسید؟

نوکر: چه عرض کنم.

آقا: پس شام بیاورید!

نوکر: بروم مطبخ اخبار کنم.

آقا: برو بگو زود شام بیاورند.

نوکر: رفتم.

آقا: های نوکرها!... اهای بچها!... ای پدرسوختها!... لاآله لاالله... امشب عجب دچار این نوکرهای حرام‌زاده شده‌ام. ای کجا هستید!

نوکر: بلی بلی بلی آمدم... چه میفرمائید؟

آقا: شام چطور شد؟ مبارك و شهباز بیگ چه شدند؟

نوکر: شام هنوز دم نکشیده است، از نوکرها هم خبری نیست آقا، اما نمیدانید قلیهٔ اسفناج چه قدر خوب شده است که هر کس بخورد سیر نمیشود.

آقا: واقعاً اینطور است؟

نوکر: بسر شما قسم همین است.

آقا: استاد محمّد آشپز خودش مطبخ بود یا شاگردش؟

نوکر: خودش با کمال اهتمام مشغول طبخست، اما استدعا دارد شام را دو ساعت دیگر بخواهید که اسفناجها کهنه هستند هر چه میکند پخته نمیشود.

آقا: پدرسوخته، دو ساعت یعنی چه؟ چطور صبر کنم عادت من اینست [که] در سر ساعتی غذا بخورم.

نوکر: بجز صبر چارهٔ نیست. اگر میفرمائید بعضی تنقلات بیاورم قبل از شام مشغول شوید.
آقا: بسیار خوب بیاور.
نوکر: از کجا بیاورم؟
آقا: پدرسوخته شوخی میکنی؟ برو بقاپوچی بگو از خانم بگیرد بیاورد.
نوکر: چه چی باشد؟
آقا: توت خشک، سنجد خشک، آلوی خشک یا آلوبالوی خشک... هر زهرماری باشد بگیر بیار!
نوکر: مگر خاطر ندارید که سر ما پارسال همهٔ میوها را زد؟ چیزی نماند که خشک بکننـد. آنچه هم خشک کرده بودند، همه را در گرانی امسال خوردند. زهرمارش از همه حاضرترست!
آقا: عجب نوکر بیحیای پدرسوخته است. امشب ترا هزار چوب خواهم زد.
نوکر: آقا ترا قسم میدهم بروح پدر مرحومتان آنقدرمرا نزنید که قلیهٔ اسفناج را بخورم. بعد از آن مرا بکشید هم حاضرم.
آقا: بسیار خوب، حالا برو جهنم شو دیگر حرف مزن.
آقا: بچها!... آهای پسره!... بتو میگویم!... کیست، چرا جواب نمیدهند؟
نوکر: بلی آقا، بلی آقا بر پدر این نوکرها لعنت!
آقا: پدرسوخته چه میگوئی؟
نوکر: حیر، چه میفرمائید؟
آقا: ساعت به پنج رسید، برو خبری از مبارك و آشپزخانه بیاور.
نوکر: بچشم، رفتم.
آقا: برو زود برو... آمدید؟... آمدی؟... های های بچها!...
نوکر: بلی بلی بلی آمدم!
آقا: چه خبر داری؟
نوکر: اخبار خوب.
آقا: چه خبر است؟
نوکر: قلیه کم مانده است پخته شود یکساعت دیگر کار دارد. صدای مبارك و شهباز بیگ را هم از آخر کوچه شنیدم.
آقا: هرگز نمیخواهم خبر بیاوری. یکساعت دیگر شش از شب میگذرد، این شبهای بهار در حقیقت صبح است. باید فردا روزه بگیرم.
نوکر: آقا شما همیشه صاحب حوصله بودید، قدری هم حالا حوصله بفرمائید.
آقا: مبارك آمد یا نه؟
نوکر: بلی رسید با شهباز بیگ.
آقا: ای پدرسوختها، درین پنجساعت کجا بودید، چرا دیر آمدید؟ همهمه و قال مقال چه بود؟
مبارك: بسر شما چیزی نبود، یك مردی الاغش گم شده بود فریاد میکرد که هر کس

پیدا کرده بیاورد، مژدگانی بگیرد.
آقا: چه میگوئی از یکنفر اینقدر صدا بلند نمیشود.
مبارك: راست میگوئید، اما شخصی که الاغش گم شده بود یك چشمش لوچ بود، زبانش هم قدری میگرفت، کچل هم بود، کوسه هم بود، بچهـا به او خنـده میکردند صدا بلند میشد.
آقا: خوب پدرسوخته برای... چرا پنجساعت مرا معطّل کرده بودید، پس کجا بودید چه میکردید؟
مبارك: همان دقیقه که ما را فرستاده بودید، در یکدقیقه خبر را معلوم کرده بودیـم، آشپزخانه بودیم اصلاح شکم میکردیم.
آقا: پدرسوختها من شام نخورده شما چه میخوردید؟
مبارك: غذاهای لذیذ از پلاو و چلاو و همه چیز...
آقا: عجب پس این نوکرها چرا از صبح تا بحال میگویند قلیهٔ اسفناج تنها پخته‌اند، آنهم هنوز دم نکشیده است.
مبارك: نوکرها راست عرض کرده‌اند. در آشپزخانه شما همان قلیهٔ اسفناج است.
آقا: پس شما کجا رفته بودید؟
مبارك: درعروسی خانه.
آقا: عروسی کی؟
مبارك: اسپش را نمیدانم اما مردمان معتبری هستند.
آقا: یعنی غذاهای آنجا را از آشپزخانهٔ ما بهتر پخته بودند؟
مبارك: هرگز! استغفرالله، اما تفاوتی که داشت این بود که هر چه آنجا خوردیم هرگز در آشپزخانهٔ سزکار ندیده‌ایم بپزند.
آقا: مثلاً چه چیز آنجا خورده‌اید که هرگز در آشپزخانه من ندیده‌اید؟
مبارك: پلا و چلا و کباب بره، گوشت گوسفند، نان خوب، ماست، پنیر، خورشهای الوان، آبگوشت وهر چه تصور نمائید آنجا بود در اینجا اسپش را نشنیده بودیم تا چه رسد بدیدن و خوردن.
آقا: پدرسوختها، من چه چیز میخورم؟
مبارك: چه عرض کنم؟ حالا که از آشپزخانه می‌آورند ملاحظه خواهید فرمود.
آقا: ا... ا... ا... که از گرسنگی مردیم. بروید شام بیاورید!
مبارك: آوردند، رسید، آمد.
آقا: سفره بیندازید.
مبارك: بچشم.
آقا: سفره چه طور شـد؟... آهای بچها!... کوشام، چرا نمی‌آورید؟... پدرسوختها از گرسنگی مردم.
مبارك: آقا کج خلق نشوید خود استاد آمده است عرضی دارد.
آقا: چه میگوئی پدرسوخته؟
آشپز: استاد آشپزم.

آقا: ترا میخواهم چکنم؟ چرا شام نمی‌آوری؟
آشپز: شام میخواهید؟
آقا: بلی بلی، البته شام میخواهم.
آشپز: خجالت دارم.
آقا: چه خجالت داری؟
آشپز: قلیهٔ اسفناج بسیار خوبی پخته بودم که هیچ وزیری نخورده بود. از بدبختی شما و من و جمیع اهل خانـه، گربه آمد دیگ را وارونه کرد همه ریخت و ضایع شد. در تلافی این انشـاءآلّه، فردا شب برای شما یك مسمای جوجـهٔ تازه بادنجان خواهم پخت که نه روغن داشته باشد نه جوجه نه بادنجان.
آقا: بَه بَه، استاد هیچ نگو که سیر شدم از تعریفش. بچها رخت خواب بیندازید تا بخار غذا نرفته است بخوابیم.

تاریخ نگارش «شرحی از بدبختی...»

تعیین تاریخی که نمایشنامهٔ «شرحی از بدبختی...» نگارش یافته، عامل مهمی هم برای شناسائی هویت نویسنده آن است و هم برای تعیین دوره‌ای که تقلید از کمدی فرنگی تأثیر می‌پذیرد.

در مورد تاریخ نگارش «شرحی از بدبختی...» نیز اتفاق نظر وجود ندارد. «جنتی عطائی» از آنجا که «رنگ و جلوهٔ زمان آثار ملکم خان»[۵۷] را در آن می‌بیند، احتمال می‌دهد که باید همزمان با سایر آثار ملکم خان نوشته شده باشد. و چون اکنون بر ما معلوم شده که آن آثار متعلق به میرزا ملکم خان نبوده بلکه میرزا آقا تبریزی آنها را نوشته، پس تاریخ تحریر باید در حد فاصل سالهای ۱۲۸۷ و۱۲۸۸ هـ‍.ق بوده باشد. نسخهٔ کتابخانه ملی تبریز تاریخ تحریر را «شهر جمادی‌الاول سنه ۱۳۱۰» ذکر می‌کند و در نسخهٔ «فرهنگستان علوم گرجستان» تاریخ «۱۸ شهر رجب مرجب ۱۳۱۵» آمده است. باقر مومنی نیز با استناد به تواریخ این دو نسخه، نتیجه گرفته که نمایشنامه «شرحی از بدبختی...» در سال ۱۳۱۰ هجری قمری در دسترس خواهندگان بوده است»[۵۸].

اما ما در این مورد نظر دیگری داریم. زیرا که با توجه به مستندسازی که در خود نمایشنامه شده و با یك تحلیل تطبیقی، می‌توان بطور قطع حدفاصل سالهائی که متن ثبت شده و سپس با دخل و تصرفات زیاد دوباره نویسی گردیده را روشن ساخت.

قبل از این توضیح دادیم که نمایشنامه همزمان با صدارت مشیرالدوله نوشته شده است. در نمایشنامه، مخاطب یعنی مشیرالدوله در زمان حال مورد خطاب واقع شده، و این

۵۷. بنیاد نمایش در ایران، همان، ص ۲۹.
۵۸. تیاتر کریم شیره‌ای، همان، ص ۴۰.

نشان می‌دهد که وی در زمان تحریر نمایشنامه نه کنار رفته و نه فوت کرده بوده است. از طرفی می‌دانیم که صدارت مشیرالدوله از سال ۱۲۸۸ تا ۱۲۹۰ هجری قمری طول می‌کشد. همینطور در مجلس پنجم از نمایشنامه، موقعیکه میرزا یوشنخان به قوام‌الدوله می‌تازد، با صراحت راجع به وی می‌گوید: «حالا متصدی وجوه گمرك خانهای جمیع ممالك محروسه»(۵۹) شده، و از آنجا که قوام‌الدوله در سال ۱۲۸۸ در کابینهٔ «حاج میرزا حسینخان مشیرالدوله» وزیر محاسبات می‌شود و در محرم سال ۱۲۹۰ هـ.ق در تهران فوت می‌گردد و با توجه به گفتهٔ میرزا یوشنخان در نمایشنامه که: «عجیب‌تر اینکه سه سال وجوه گمرك خانها را فرو کشیده و مبلغ ششصد هزار تومان از دیوان‌الضیف هم گرفت»(۶۰)، می‌توان اینطور جمع بندی کرد که اگر این سه سال را به تاریخ انتصاب قوام‌الدوله به وزارت محاسبات اضافه کنیم. تاریخ تقریبی ۱۲۹۰ هجری قمری بدست می‌آید.

دیگر آنکه در مجلس چهارم از نمایشنامه، میرزا یوشنخان راجع به «منشی حضور» که همان مجدالملك باشد چنین می‌گوید:

> **میرزا یوشنخان:** آمدیم بر سر معلومات منشی حضور. اما حالت منشی حضور: این جوان اگرچه ظاهراً با آن لباسهای قرط و جلف و پیراهن و گردن بند وزلفهای پاشنه نخواب فرنگی مآب است ولی باطناً صداقت و امانت محض است و بس، با اینهمه که بخزانهٔ عامره داخل میشود و بجواهرات دولتی دست میزند هرگز دیده نشده که دانه‌ای حیف و میل بشود و افراد و تفریط نماید.(۶۱)

گفتار میرزا یوشنخان، نکتهٔ دیگری را از لحاظ تاریخ نگاری در نمایشنامه طرح می‌کند. می‌دانیم که میرزا تقیخان مجدالملك در اوائل عمر در دربار ناصرالدینشاه رفت و آمد داشته و از پیشخدمتان خاصه وی محسوب می‌شده است. مجدالملك در سال ۱۲۹۹ هـ.ق یعنی در سن ۲۱ سالگی است که منصب و لقب «منشی حضوری»(۶۲) را می‌گیرد و این لقب به صراحت در مجلس چهارم از نمایشنامه در گفتار میرزا یوشنخان به کار رفته است. این موضوع خود دلیل دیگری می‌شود که نمایشنامه «شرحی از بدبختی...» که اکنون در دسترس ما هست نمی‌تواند نوشته یك شخص و در یك تاریخ معین باشد. زیرا که از لحاظ مستندسازی اشخاص در نمایشنامه یکی دوگانگی وجود دارد. از طرفی با توجه به حضور مشیرالدوله و قوام‌الدوله و نحوهٔ برخورد با آنها، تاریخ تحریر نمایشنامه بایستی سال ۱۲۹۰ هـ.ق باشد و از طرف دیگر، حضور مجدالملك و به کار گیری لقب «منشی

---

۵۹. ایضاً، ص ۸۶.

۶۰. تیاتر کریم شیره‌ای، همان، ص ۸۶.

۶۱. ایضاً، ص ۸۱.

۶۲. شرح حال رجال ایران، جلد اول، ص ۲۲۱.

حضوری»وی، تاریخ تحریر نمایشنامه را قبل از سال ۱۲۹۹ غیرممکن می‌سازد. بنابراین می‌توان اینطور نتیجه گرفت که متن اصلی در سال ۱۲۹۰ نوشته شده و بعدها در سال ۱۲۹۹ توسط خود نویسنده و یا کس دیگری دوباره نویسی شده، و شخصیتی چون مجدالملك به اسامی نمایشنامه اضافه شده است.

ارزیابی نمایشی «شرحی از بدبختی...»

گفتیم که نمایشنامهٔ«شرحی از بدبختی...» در اصل ادغامی است از دو نوع نمایش سنتی بقال بازی و کمدی فرنگی. نویسنده این تلفیق را از جهت مضمون تقریباً خوب انجام داده، اما از لحاظ ساخت نمایشی و علی‌الخصوص انسجام روابط اشخاص و شخصیت پردازی به سبب ناآشنائی با اصول و قواعد «تیاترنویسی» وهمینطور عدم تجربه در زمینهٔ ثبت و نگارش نمایشنامه، نتوانسته به خوبی از عهدهٔ کار برآید.

نمایشنامهٔ «شرحی از بدبختی...» در پنج مجلس نگارش یافته و آشکار است که مجلس دوم و سوم از اصل نمایش بقال بازی که در «حضور همایون» توسط کریم شیره‌ای و دسته‌اش به اجرا در آمده گرفته شده و البته نویسنده حرفهای خودش را هم قاطی صحبت‌های مقلدان کرده و آن‌ها را به بقیه نمایشنامه متصل کرده است. اما مجلس اول و چهارم و پنجم تماماً توسط خود نویسنده نگارش یافته‌اند. البته نمایشنامه در اصل می‌بایستی که در چهال مجلس بوده باشد.زیرا که مجلس پنجم در واقع ادامه مجلس چهارم است و گذاشتن عنوان «مجلس پنجم» در وسط حرفهای «دوشاب الملك» و «میرزا یوشنخان» اضافی بوده و نمی‌دانیم که این کار توسط خود نویسنده انجام شده و یا احیاناً توسط کاتبی صورت گرفته که بعدها از روی نسخه اصلی رونویسی کرده است. بنابراین روشن است که در طرح «مجلس بندی» نمایشنامه اشکالات فراوانی وجود دارد. خصوصاً بین مجلسِ سوم و چهارم که در واقع بی‌ربط به هم اتصال داده شده‌اند.

قبلاً توضیح دادیم که نویسنده، نمایش بقال بازی را که در حضور همایون نشان داده‌اند ثبت کرده و سپس براساس آن «شرحی از بدبختی...» را نوشته است. به همین سبب دربسیاری از جاها می‌بینیم که گفتارهای خود مقلدان آورده شده و حتا عکس‌العمل تماشاچیان و برخوردشان باموضوع نمایش در خارج از محل اجرا (دربخانه) توسط نویسنده به درون نمایشنامه انتقال دادهِ شده است. برای مثال در مجلس اول چنین می‌خوانیم:

در بیان وضع عید مولود و سلام عام و مجلس جشن پادشاهی در یوم ششم شهر صفر و شرح بقال بازی در حضور که دو روز قبل از عید مولود در یکی از اطاقهای دیوانخانه.

شاه در بالای کرسی نشسته، عملجات خلوت صف کشیده ایستاده‌اند.(۶۳)

یا باز هم در مجلس اول، زمانی که شاه به«امین‌الدوله» فرمان می‌دهد برود و سایر «چاکران» راخبر کرده تا برای سلام عام شرفیاب شوند، نویسنده امین‌الدوله را در خارج از محل نمایش ـ یکی از اطاقهای دیوانخانه ـ تعقیب کرده و رفتار و برخورد اورا در خارج از محل نمایش توضیح می‌دهد:

امین‌الدوله و سایرین بیرون آمده، در یك از خیابانهای باغ نشسته، بعد از قرار ترتیب اساس جشن، امالی سلام را سیاهه کرده، میدهند به یساول میبرد مردم را خبر میکند. همه را از روی سیاهه خبر کرده میرسد به کریمخان و قجرآقا.(۶۴)

در مجلس دوم نیز شرحی که نویسنده از داخل و خارج مکان رویداد نمایش دیوانخانه ـ بدست می‌دهد، آنچنان شرح دقیق و مستند گونه‌ای است که هرگونه احتمال نوشته شدن توسط نویسنده ناآشنا به مکان رویداد نمایش را ازمیان می‌برد. از این گذشته، نویسنده با مهارت مجلس اول را که خود نوشته به مجلس دوم که نمایش بقال بازی باشد به هم مربوط ساخته است:

روز عید هر طور بود گذشت و شب را در دیوانخانه چراغان کردند و دور حیاط و جمیع طاقها و دیوار دیوارکوب زدند و در خیابانهای باغ اقسام اسباب چراغ زده و گذاشته شده است از قبیل جارو مردنگی و لاله. تالار یکپارچه از دست چراغ آتش گرفته میسوزد و باغ از روز روشن‌تر. تخمیناً بیست هزار شمع کافوری در عمارت میسوزد ولی در اغلب خانه‌های رعیت این پادشاه صاحب عید یك روشنائی نه. از یك طرف ارباب طرب در کنار دریاچه مشغول نواختن تار و تنبك و کمانچه و سنطور و دایره و رقاصان در رقص. و در دربار مبارك، پادشاه با چند نفر عملجات بدتر از رقاصان در عیش و عشرت. اما ازاین طرف از میان شهر صدای نالهٔ زنان بیوه و یتیم‌های صغیر و آه فقرا به آسمان هفتم پیچیده است. بیست کرور اهالی به آه و ناله مشغولند. درین بین میل مبارك شاه، به بقال بازی حضور کشیده. کریم شیره‌ای رئیس این کار است، یك کلاه نمدی بسیار بلند بر سر گذارده و یك قبای پاره پاره پوشیده، بصورت آرد مالیده، از پشم و پوست ریش و سبیل درست کرده، سوار الاغ پالان دریدهٔ بسیار کوچك شده و پاهایش بر روی زمین میرسد. چوردکی و رشکی وسایر عملجات او و هر یك بصورتهای عجیب و غریب در جلو و یمین و یسار او دایره و کف‌زنان و تصنیف خوانان یکدفعه دور دریاچه بدین منوال گردیده و بعدکریم پیاده شده می‌آید در سر خوانچه که اسباب بقال

۶۳. تیاتر کریم شیره‌ای، همان، ص ۵۵.
۶۴. ایضاً، ص ۵۶.

بازی چیده شده است می‌نشیند و به آواز بلند صدا کرده...(۶۵)

مجلس سوم، دنبالهٔ مجلس دوم و ادامه بازی مقلدان بقال بازی است. ریشکی و چوردکی و ماستی مجبورند برای دوباره سر کیسه کردن بقال، خود را به هیئت‌های دیگری در آورند تا بقال نتواند آنها را شناسائی کند. در اینجا نویسنده با مهارت این مجلس را از مجلس قبلی جدا می‌کند:

چوردکی یك کلاه پوستی بسیار بلند از دو سه جا پاره بر سر میگذارد و یك قبای دارائی بلند وصله‌دار سجاف قصب به تن میکند و یك جبهٔ ماهوت بسیار مستعمل بدرنگ می‌پوشد و یك زیر جامهٔ شلهٔ سوراخ سوراخ که سفیدی آستر از اکثر سوراخها پیداست با یك جفت کفش ساغری پاشنه بلند به پایش میکند. یك لولهٔ کاغذی بکمر میزند و یك عصا در دست. رشکی را لباس نوکر باب و ماستی را لباس نظمیه می‌پوشاند. در می‌آیند...(۶۶)

توصیفاتی که نویسندهٔ «شرحی از بدبختی...»از آرایش صورت (گریم) و لباس و وسائل صحنه از گروه مقلدان داده، در تطبیق با عکسهائی که از گروه کریم شیره‌ای باقی است، صحت ثبت گزارشهای نویسنده را معلوم می‌سازد.

مجلس سوم در واقع مجلس پایانی نمایشنامه باید بوده باشد. چه چوردکی که در این مجلس نام «میرزا یوشنخان» را دارد با همراهی کریم به اجرای «لقب بازی» شاه را به خنده انداخته و از او خلعت می‌گیرند:

(در اینجا شاه میخندد: هاهاهاها. اشاره میکند یکدانه جل تازی را میگذراند در میان بوقچه میآورند پیش کریم میگذارند. کریم خیال میکند که واقعاً خلعت است. در کمال شادی بوقچه را باز میکند.چشمش به جل تازی می‌افتد. جلد برمیدارد و بلند می‌گوید:)

کریم: به به، تن پوش، تن پوش مبارك است، حق تیغ شاهرا برا کند. (آنوقت جل را بدوش انداخته پیش می‌آید عرض میکند:)

کریم: قربانت شوم، تصدقت گردم، خلعت رسید استدعای لقب دارم.

شاه: چه لقب، چه لقب، خودت پیدا کن میدهیم، میدهیم.

کریم: تصدقت شوم، اسم من کریم شیره‌ایست، بمناسبت دوشاب الملك خوب است.

شاه: هاهاهاها، خیلی، خیلی خوب، اگر تقلید حالات عملهٔ خلوت را درست تشریح

۶۵. تیاتر کریم شیره‌ای، همان، ص ۶۳.

۶۶. تیاتر کریم شیره‌ای، همان، ص ۷۰.

کردی همین لقب مرحمت میشود.(۶۷)

در اصل، نمایش بقال بازی باید در همین خاتمه یافته باشد، اما نویسنده، دو مجلس دیگر که فی‌الواقع فقط مکالمه‌ایست بین دوشاب‌الملك و کریم شیره‌ای، و میرزا یوشنخان (چوردکی) اضافه کرده و این دو مجلس را صرفاً برای تاختن به اشخاص، علی‌الخصوص قوام‌الدوله آورده است. و همانطور که قبلاً هم ذکر کردیم، این دو مجلس در واقع یك مجلس است که نمی‌دانیم به چه سبب بین مکالمه میرزا یوشنخان عنوان «مجلس پنجم» گذاشته شده است. از این گذشته در بخش مربوط به تعیین تاریخ نگارش نمایشنامه ذکر کردیم که احتمالاً این دو مجلس، مجلس چهارم وپنجم بعدها و با یك اختلاف نه ساله به وسیلهٔ نویسنده یا شخص دیگری به نمایشنامه اضافه شده است.

در «شرحی از بدبختی...»، گذشته از گسستگی‌هائی که در ساختمان نمایش به چشم می‌خورد، با دوگونه «دیالوگ نویسی» متفاوت نیز روبرو می‌شویم. آنجا که خود نویسنده گفتارها را نوشته و آنجا که از نمایش بقال بازی وام گرفته، تفاوت‌هائی وجود دارد. گفتگوهائی که نویسنده نوشته بیشتر جنبهٔ ادبی دارند، اما گفتگوهای مجلس بقال بازی بنابر طبیعت این نمایش، مختصر، کمیك و عامیانه هستند که البته از کلمات و جملات رکیك خاص مقلدان درباری پر می‌باشد. مانند جاکش، بیمروت، میمون، عنتر، ورمالیدی، جنده، حیز، آستر مقعد و...

□

در مجموع، نمایشنامه «شرحی از بدبختی...» مثال بسیار خوبی است از اینکه نمایشهای سنتی ایرانی ظرفیت تحول‌پذیری به سوی یك شکل نمایشی مستقل و جهانی را داشته‌اند و خود این نمایشنامه اولین تجربه در این قلمرو محسوب می‌شود و الحق که نویسنده با توجه به شرایط تاریخی و ادبی و هنری، در بسیاری از جاها به خوبی از پس این تلفیق برآمده است. «شرحی ازبدبختی...» نمایشی است که جامهٔ کمدی فرنگی را بر تن کمدی ایرانی یعنی تقلید پوشانده و ترکیبی دلپذیر از مضمون و قالب را ارائه داده

---

۶۷. کریم شیره‌ای، همان، ص ۷۸ ـ ۷۷.

است. از این گذشته، نمایشنامه، نمایشگر دورانی است که ضرورت تلفیق و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری نمایشهای سنتی ایرانی را با توجه به جبر «تجددخواهی» در زمینهٔ تحولات اجتماعی و ادبی، با قوالب ازنوع فرنگی را نشان می‌دهد. گامی که میرزا فتحعلی آخوندزاده، در زمینهٔ داستانسرائی با حکایت **یوسف شاه سراج** برداشت، «شرحی از بدبختی...» آن را در زمینهٔ درام تجربه کرده است. درامی که در یك قالب فرنگی، شخصیت‌های سنتی را با حرفهای انتقادی ارائه داده است:

دوشاب‌الملك: خدا بفریاد اهل ایران برسد با این پادشاه بوالهوس و عملجات رقاص...

میرزا یوشنخان: ... بدان که در هر دولتی و تدبیر در کارها و پولتیك درهر جائیکه مردمان مستعد و با قابلیت و با جوهر انتخاب کرده، تربیت داده؛ بانواع اقسام علوم و آداب می‌آموزند که درحین ضرورت بکار دولت بخورند و مشکلات را حل نمایند و کار از پیش برود تا اینکه ملت ترقی کند و دولت قوت و قدرت پیدا نماید. افسوس که این مطلب در ایران برخلاف واقع شده است و عادات برعکس... است،... کجا هستند سلاطین با عدل و داد، وزرای با کفایت و سرداران با غیرت و شجاعت و بزرگان با حمیّت ملت؟ سر از قبر بیرون آورند ببینند ایران ویران و پریشان و بی سامان شده، نگاه کنند و این صدراعظم بازیها را یاد بگیرند.

گر ملك این است و ور این روزگار
من ده ویران دهمت صد هزار[۶۸]

---

۶۸. تیاتر کریم شیره‌ای، همان، ص ۸۶ ـ ۸۲.

فصل هفتم:

نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه در ایران

مقدمه

پیش از این گفتیم که پیدائی و اشاعهٔ نمایش و نمایشنامه‌نویسی به شیوهٔ فرنگستان در ایران، نیاز به مقدمه‌چینی‌های بسیاری داشت و پس از مهیا شدن آن مقدمات، به دوره‌ای رسیدیم که حرکت به سوی انتقال جدی نمایش فرنگستان به ایران آغاز گردید. وگفتیم که از جملهٔ آن مقدمات، سفر ایرانیان به اروپا وروسیه و دیدن «تماشا و تماشاخانها» بود که حاصلش همان گزارشهائی هست که بطور مفصل راجع به آنها بحث کردیم. این گزارشها همراه با حرکتهای جدی‌تر، یعنی ترجمهٔ آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده، نخستین گامها در زمینهٔ آشنائی ایرانیان با نمایش فرنگستان محسوب می‌شوند. از طرفی ناصرالدین شاه هم که در مسافرتهایش به فرنگ با تمدن مغرب زمین آشنا و تحت تأثیر قرار گرفته بود، با راهنمائی و ارشاد میرزا تقی امیرکبیر امر به گشایش «دارالفنون» می‌دهد، که نه تنها در اخذ و رواج علوم جدیده، بلکه درایجاد نخستین سنگ بنای نمایش فرنگستان در ایران نیز سهم بسزائی را به خود اختصاص داده است.

بی‌شك «دارالفنون» یکی از مهمترین نهادهای فرهنگی ایران در طول قرن سیزدهم و چهاردهم هجری به شمار می‌رود، زیرا که انگیزهٔ بسیاری از حرکتها در زمینهٔ علوم و ادب و هنر می‌گردد. و نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه درایران پیوندی ناگسستنی با «دارالفنون» در نخستین گامهای خود می‌بندد. افتتاح تماشاخانهٔ کوچکی در کنار مدرسه و در پرتو حمایت فرهنگی آن و نیاز به متون نمایشی جهت تغذیهٔ تماشاخانه، تنی چند از معلمان و مترجمان «مدرسهٔ مبارکه» را وامی‌دارد تا دست به ترجمهٔ آثار نمایشی زده و بدین ترتیب است که نخستین آثار مکتوب نمایشی به ادبیات فارسی عرضه می‌شود.

انتقال نمایش فرنگستان، خصوصاً از لحاظ شکل مکتوب آن و از طریق «دارالفنون»

به ایران، به سادگی و در یک زمان مشخص انجام نگرفت.این انتقال احتیاج به مقدمات فراوان و گسترده‌ای داشت که نه تنها ایران بلکه قلمرو وسیعی از روسیه و عثمانی و بسیاری ازکشورهای عرب زبان را در حوزهٔ خود قرار می‌داد. یکی از این حوزه‌های فرهنگی و جغرافیائی که در شکل‌گیری نهضت ترجمه و اقتباس در ایران سهم بسزائی داشت، کشور عثمانی و پیوندهای نزدیك فرهنگی،اجتماعی و جغرافیائی آن با ایران بود. در واقع انتقال نمایش فرنگستان به ایران از دو طریق؛ یکی از طریق عثمانی و به‌واسطهٔ زبان ترکی و دیگری از طریق فرانسه و به واسطهٔ زبان فرانسوی صورت گرفت. زیرا که اولین نمایشنامه‌ای که از یك زبان بیگانه (فرانسه) به زبان فارسی انتقال می‌یابد، توسط میرزا حبیب اصفهانی و از روی ترجمهٔترکی آن صورت گرفته و کمدی **طبیب اجباری** هم مستقیماً از زبان فرانسه به زبان فارسی توسط اعتمادالسلطنه ترجمه می‌گردد.

گفته می‌شود که در عثمانی، نمایش فرنگستان از طریق کمدی **عروسی شاعر**[۱] نوشتهٔ «ابراهیم شینازی»[۲] در سال ۱۸۵۹ میلادی وارد می‌شود. شینازی در فرانسه با آثار درام‌نویسان آشنا شده و خصوصاً تحت تأثیر مولیر قرار گرفته و در برگشت به وطن، کمدی خود را با الهام از سبك و سیاق کمدیهای مولیر می‌نویسد. اما حرکت جدی انتقال نمایش فرنگستان به عثمانی، مقارن سالهای ۱۸۴۷ مسیحی برابر با ۱۲۶۳ هجری قمری دراسلامبول صورت می‌گیرد که طی آن بعضی از آثار مولیر از جمله ژرژ داندن[۳] به زبان فرانسه و توسط بازیگران فرانسوی در حضور سلطان عبدالمجید نمایش داده می‌شود و بعضی از کمدیها هم در سالهای ۱۲۷۰ به بعد توسط خود بازیگران ترك کم کم به اجرا در می‌آید. اما در فاصلهٔ سالهای ۱۲۹۷ تا ۱۲۹۹هجری قمری است که تمام آثار مولیر به زبان ترکی ترجمه شده و در این میان سهم «احمد وفیق پاشا» به عنوان مترجم این آثار بسیار زیاد است. «متین آند» مورخ نمایش ترکیه می‌نویسد:

> ارمنی‌های استانبول اولین تجربهٔ تئاتر غرب را به زبان ترکی به ترکیه دادند و عموماً آنرابا سلیقهٔ خاص تئاتر عامیانه محلی اقتباس کردند... تئاتری در «بورصه» توسط «احمد وفیق پاشا» فرماندار آن شهر بوجود آمد که شخصاً خود آن را اداره می‌کرد. و تقریباً همهٔ نمایشنامه‌های مولیر را به ترکی اقتباس کرد...[۴]

---

۱. شاعر اولنمه‌سی.

۲. ابراهیم شناسی Ibrahim Sinasi (۱۸۷۱ ـ ۱۸۲۶)، این «فرس» تك پرده‌ای را در انتقاد از ازدواج‌های سنتی و درارتباط با جامعه مذهبی ترکیه می‌نویسد و تقریباً نخستین نمایشنامه‌ایست تا آن تاریخ که از نمایش‌های سنتی ترکی یعنی «قره گوز» و «اورتااویونی» فاصله می‌گیرد و بیشتر به طرف ساختمان و مضمون آثار فرنگی متمایل می‌شود.

3. George Dandan.

۴. متین آند: قره‌گوز، ترجمه مهتید کبیری، فصلنامهٔ تئاتر، شماره ۳، بهار ۱۳۵۷. ص ۱۰۳ ـ ۱۰۲.

«احمد وفیق پاشا» نمایشنامه‌های مولیـر از جملـه **طبیـب اجبـاری**[۵]، **عروسی اجباری**[۶]، **ژرژ داندن**[۷]، **دون ژوان**، **میزانتـروپ**، **حیله‌های اسکاپن**[۸] و **تارتوف**[۹] را به ترکی ترجمه کرده و این ترجمه‌ها البته همگی رنگ ترکی به‌خود گرفته؛ شخصیت‌ها و چگونگی رویداد وقایع برای تفهیم وارتباط با تماشاگران ترکی، با فرهنگ اسلامی عوض شده و رنگ شرقی به خود می‌گیرند.

بنابراین می‌بینیم که چگونه نمایش فرنگستان در عثمانی نیز از طریق نمایش فرانسه و خاصه مولیر اشاعه پیدا می‌کند. همین موضوع نیز در کشورهای عرب زبان اتفاق افتاده است. چنانکه نمایش فرنگستان نخستین بار در سوریه و با ترجمهٔ **خسیس** مولیر توسط «مارون النکاش»[۱۰] معرفی شده است.

علت اینکه نمایش فرنگستان از طریق فرانسه و مولیر به ایران انتقال می‌یابد و چگونگی پذیرش این نوع از نمایش در نظر خواننده و بینندهٔ ایرانی، دلائلی دارد که مختصراً توضیح می‌دهیم.

یکی از عوامل مهم ارتباط نمایشی ایران با فرانسه در دوران قاجارها، آشنائی و رواج زبان فرانسه درایران است. همینطور رواج زبان فرانسه در کشورهای روسیـه و عثمانی که از لحاظ جغرافیائی و فرهنگی پیوندهای نزدیکی با ایران داشته و همچنین از لحاظ سیاسی نیز حوزه‌های نفوذ بسیاری در ایران دارا بودند. این نزدیکی سبب شناسائی زبان فرانسه به عنوان زبان رسمی و درباری ایران می‌شود. و چنانکه بعدها می‌بینیم این زبان، زبان رسمی «دارالفنون» نیز شده و بدین ترتیب بیشتر رجال و روشنفکران ایرانی از طریق زبان فرانسه با فرهنگ اروپائی آشنا می‌شوند. رواج زبان فرانسه در میان رجال ایرانی آنقدر حائز اهمیت است که اعتمادالسلطنه در «روزنامهٔ خاطرات» می‌نویسد: «... حالا چهار پنج هزار نفر در تهران فرانسه دان هستند.»[۱۱]. آشنائی ایرانیان با زبان فرانسه است که سبب شناسائی نویسندگانی چون «مولیر»، «ولتر»، «الکساندر دوما»، «ویکتورهوگو»، «ارنست رنان»، «اوژن سو»، «لوساژ»، «دوسن پیر» و بسیاری دیگر نزد ایرانیان می‌گردد.

انتقال نمایش فرنگستان به ایران تنها به دلیل رواج زبان فرانسه و آشنائی رجال با فرهنگ فرانسه نبوده، بلکه «ویژگیها و خصلتهای جهانی» کمدیهای مولیر خود از جمله عوامل مهم درانتقال، شناسائی و پذیرش نمایش فرنگستان در ایران و عثمانی و کشورهای عرب زبان بوده است.

---

۵. زوراکی طبیب ۶. زورنکاحی ۷. یورغاکی داندینی
۸. آکبالق ۹. ریانن انجای

10. Maroun al Nakash.

۱۱. روزنامه خاطرات، همان، ص ۵۹۷

می‌دانیم که ایرانیان نخست با تماشاخانه‌های روس و انگلیس آشنا شدند. اما حتا رفت و آمدهای مکررشان به روسیه سبب انتقال نمایشنامه‌نویسان روس به زبان فارسی نگردید. بلکه فقط این مولیر بود که به سبب ظرفیت انتقال پذیری در رابطه با تطبیق شرایط اجتماعی و فرهنگی آثار نمایشی خود با فرهنگ ایرانی وارد ادبیات نمایشی ایران می‌شود. چرا که کمدیهای مولیر علاوه بر انتقادات اخلاقی ـ اجتماعی، جنبهٔ تفنن و سرگرمی هم داشته و مشابه با نوع ایرانی آن یعنی تقلید بوده و به همین سبب بیشتر از هر نویسنده اروپائی می‌توانسته موافق میل و طبع خواننده و تماشاگر ایرانی قرار گیرد.

از طرفی در جامعهٔ سنتی چون ایران، که اخلاق، وضع‌کننده قوانین اجتماعی و سیاسی است و جائی برای طرح و تدوین فلسفه و تاریخ در حوزه اندیشه‌های اجتماعی باقی نمی‌گذارد، بدیهی است که نمایشنامه‌های اخلاقی و انتقادی مولیر، در دست رجال و روشنفکران بدل به حربه‌هائی سیاسی می‌شوند تا به بنیادهای اجتماعی حمله برند. زیرا که حمله به بنیادهای اخلاقی در جامعه‌ای چون ایران که نظام سیاسی‌اش، نظامی اخلاقی و در ارتباط با فئودالیزم از نوع آسیائی آن بوده، در واقع حمله به بنیادهای اجتماعی و سیاسی محسوب می‌شده است. و درچنین ارتباطات و مناسباتی است که مولیر به نمایش ایران انتقال می‌یابد.

۱. نقش «دارالفنون» در نهضت ترجمه و اقتباس

سنگ بنای مدرسهٔ «دارالفنون» به عنوان «دارالعلم» بزرگی که بتواند پاسخگوی حوایج نظامی و فنی ایران باشد، در سال ۱۲۶۶ هجری قمری نهاده شده و در روز «جمعه ۲۷ محرم ۱۲۶۸» هـ.ق است که افتتاح می‌گردد. این مدرسه که نخستین مدرسهٔ عالی به سبك اروپائی بود، بیشتر برای آشنائی ایرانیان با رشته‌های نظامی و فنی جدید و با فکرو مجاهدت امیرکبیر بنا گردید. از موادی که در این مدرسهٔ عالی تدریس می‌شد، می‌توان از «علوم نظامی‌گری»، «هندسه»، «طب و جراحی»، «معدن و دواسازی» نام بردو به همین دلیل ضرورت ترجمه کتابهائی جهت استفاده دانش‌آموزان فوراً حس گردیده و بدنبال آن کتب بسیاری درتاریخ و طب و ریاضیات و غیره از زبانهای اروپائی و با کمك معلمان ومترجمان ترجمه و اقتباس شدند. بدین ترتیب، بنای «دارالفنون» صرف نظراز خدمات علمی آن، راهگشای جدی فن ترجمه در ایران نیزّ شده و بیشتر از این طریق بود که دستیابی به فرهنگ غربی امکان‌پذیر گردید.

اگر از توضیح راجع به کتب فنی و علمی بگذریم، به وسیلهٔ مترجمان «دارالترجمه» دارالفنون، آثاری هم درتاریخ وادبیات به فارسی ترجمه شدند که می‌توان از شرح حال

ولتر، **تاریخ فردریك کبیر**، **تاریخ مفصل لویی چهاردهم** و دهها کتاب دیگر نام برد.
اما در کنار فعالیت علمی و تاریخی مترجمان دولتی، چند کتاب نیز در زمینهٔ ادبیات منتشر شد که تأثیر بسیاری بر فضای ادبی و هنری آن روزگار گذاشته و در آماده سازی زمینه برای اشاعهٔ ادبیات نمایشی نقش مهمی داشته است. از جملهٔ این کتابها، می‌توان از **سرگذشت تلماك** اثر «فنلون» نویسندهٔ فرانسوی نام برد که توسط «میرزا علی خان ناظم‌العلوم» ترجمه و در سال ۱۳۰۴ هـ.ق منتشر شد(۱۲). دیگری **منطق الوحش** است که براساس «خاطرات خر» نوشتهٔ «کنتس دوسگور»(۱۳) نوشته شده و توسط «میرزا علی خان امین‌الدوله» و با عنوان **حماریه** از عربی به فارسی برگردانیده شده و در سال ۱۳۰۰ هـ.ق به چاپ رسید. **بوسهٔ عذرا**(۱۴) داستان تاریخی ـ سیاسی دیگری بود که توسط «سیدحسین خان شیرازی» ترجمه وتوسط «میرزا محمد حسین خان فروغی» انشا شد که البته این کتاب به واسطهٔ «ممیزی» تا سال ۱۳۲۶ به چاپ نرسید.

آثاری که در بالا نام بردیم، همگی تحت تأثیر جریان انتقادی سدهٔ سیزدهم و با تطبیق با اوضاع و احوال ایران به فارسی برگردانیده شدند.

با افتتاح تماشاخانه کوچکی در کنار مدرسه دارالفنون، نمایش ایرانی نخستین گام جدی خود را به سوی ایجاد نمایش فرنگستان به عنوان یك نهاد فرهنگی برمی‌دارد. در سال ۱۳۰۳ هـ.ق بود که دارالفنون صاحب تماشاخانه‌ای به شیوهٔ تماشاخانهای فرنگستان در قسمت شمال شرقی خود شد و عنوان نخستین تماشاخانه ایران البته به شیوهٔ فرنگی را از آن خود کرد. در مورد انگیزه‌های ایجاد «تماشاخانهٔ دارالفنون» حرفهای زیاد و پراکنده زده شده که کم و بیش شبیه به هم هستند. رشید یاسمی در این مورد می‌نویسد:

> گویند ناصرالدین شاه در سفرهای فرنگستان ترتیب تیاتر آن ممالك را پسندیده و مزین‌الدوله معلم دارالفنون را مأمور کرد در تالار دارالفنون نمایشهایی بدهد و او نخستین کسی است که تیاتر را از صورت تعزیه یا تقلید خارج کرد و بعضی از آثار مولیر را بقدری که در آن زمان میسر بود به معرّض نمایش گذاشت.(۱۵)

«حسن شیروانی» نیز به نقل از «رفیع حالتی» درباره تماشاخانهٔ دارالفنون و نمایشهائی که در آن نشان می‌دادند، می‌نویسد:

> ناصرالدین شاه پس از سفر فرنگ و دیدن برنامه‌هائی از کمدی فرانسه، دستور ساختن

۱۲. میرزا آقاخان کرمانی نیز ترجمهٔ ناقصی از این اثر کرده است.

13. Contesse de Segure.

۱۴. ترجمهٔ دیگری از این کتاب زیر نظر اعتمادالسلطنه انجام شده که در سال ۱۳۰۶ هـ.ق بچاپ می‌رسد.

۱۵. یاسمی، رشید: **ادبیات معاصر**، تهران، ۱۳۱۶، ص ۱۲۵.

تئاتر کوچکی را در مجاورت اندرون شاهی می‌دهد. در این تئاتر معلم نقاش و فرانسه دان شاه، علی‌اکبر خان مزین‌الدوله با کمك مقلدین درباری، کریم شیره‌ای، اسماعیل بزاز و... نمایشنامه‌های ترش علی بیك، هانس پینه‌دوز وعروسی اجباری مولیر را به معرض نمایش می‌گذارد. این نمایشها از روی نمایشنامه بازی نمی‌شد، بلکه بازیگران فی‌البدیهه ایفای نقش می‌کردند... در مورد روشنائی صحنه و تالار نمایش حالتی می‌گوید: نور سالن و صحنه تالار نمایش با گاز تهران تأمین می‌شد و چراغهای گاز، صحنه را روشن می‌کردند، چون هنوز کارخانه برق «حاج امین‌الضرب» تأسیس نشده بود و اندرون شاه با چراغهای گاز روشن میشد، سالن نمایش یاد شده نیز از روشنائی گاز قصر شاه تغذیه می‌کرد.(۱۶)

«حسن مقدم» هم که در سال ۱۳۰۰ خورشیدی در تالار دارالفنون سخنرانی ایراد کرده، دربارهٔ تماشاخانه آنجا و ارتباط آن با نهضت ترجمه و اقتباس چنین می‌گوید:

اولین بنای تئاتری که در ایران ساخته شده در عهد ناصرالدین شاه بوده و آن بنا همین تالاریست که اکنون مرا در آنجا بتشریف قدوم خود مفتخر فرموده‌اید ولی شکل حالیهٔ آنرا در نظر نیاورید، چه صورت اولی آن تغییر یافته. این بنا با وجود کمی وسعت، تئاتر صحیح و قشنگی بوده بطرز تئاترهای اروپا و گنجایش قریب سیصد نفر تماشاچی را داشته است. تأسیس آن تئاتر بآقای مزین‌الدوله نقاشباشی است. بعلاوه اولین پیسهائی هم که در آنجا بازی شد، پیسهائی بود که خود ایشان بذوق و سلیقهٔ شخصی ازمولیر ترجمه کرده بودند.(۱۷)

همین اطلاعات را هم آرین پور با مختصری تغییر می‌دهد:

نمایشنامه نویسی به معنی اروپائی آن در ایران با تأسیس دارالفنون و ترجمهٔ نمایشنامه‌های مولیر آغاز گردید... در گوشه‌ای از [دارالفنون] تالار بزرگی به گنجایش قریب سیصد نفر به سبك تئاترهای اروپا بنا گردید ولی به علت مخالفت ملایان مدتها نتوانستند از آن استفاده کنند و بعدها به طور خصوصی در آنجا نمایشهائی بوسیله لومر، معلم موزیك دارالفنون و میرزا علی‌اکبر خان مزین‌الدوله، نقاشباشی شاه و چند تن دیگر داده می‌شد که تنها شاه و خانوادهٔ سلطنتی در آن حضور می‌یافتند... نقاشباشی از دانشجویان اعزامی به اروپا بود که پس از بازگشت به ایران این تالار را به دستور شاه در دارالفنون آماده کرد و یکی از نمایشهای مولیر به نام گزارش مردم گریز را به معرض نمایش گذاشت.(۱۸)

---

۱۶. شیروانی، حسن: **هنر نمایش**، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۵، ص ۲۷ ـ ۲۱.
۱۷. به نقل از **بنیاد نمایش در ایران**، ص ۵۹.
۱۸. **از صبا تا نیما**، جلد اول، ص ۳۳۷ ـ ۳۳۶.

تماشاخانهٔ دارالفنون به سبب آماده نبودن شرایط لازم اجتماعی و فرهنگی و نیز مخالفت قشریون و از همه مهمتر ارتباط برقرار نکردن با مردم، مورد سوءظن قرار می‌گیرد و بالاخره پس از کارشکنیها و انتقادات بسیار در سال ۱۳۰۸ هـ.ق تعطیل می‌گردد.

از آنجا که افتتاح تماشاخانهٔ دارالفنون نخستین حرکت در زمینهٔ اجرای نمایشهای فرنگستان در ایران را بوجود آورده و همینطور تنها مرکز ترجمهٔ آثار فرنگی بوده، لذا تعطیل آن، نهضت شکل‌گیری و اشاعهٔ نمایش فرنگستان و خصوصاً نهضت ترجمه را دچار فترت ناگهانی و زودرسی می‌کند.

همانطور که ذکر کردیم، نخستین حرکت در زمینهٔ اجرای نمایشهائی به شیوهٔ فرنگستان وهمینطور ترجمه آثار مکتوب نمایشی، مقارن با افتتاح تماشاخانهٔ دارالفنون است. در زمینهٔ اجرای نخستین آثار در صحنه تماشاخانه دارالفنون و نیز ترجمه نمایشنامه‌ها اتفاق نظر وجود ندارد. سیدعلی نصر، **عروسی اجباری** را نخستین نمایشی می‌داند که بر صحنهٔ دارالفنون اجرا شده است. اما حسن مقدم، **گزارش مردم گریز** و رشید یاسمی، **خرس سفید** و **خرس سیاه** و حسن شیروانی، «طبیب اجباری» را نخستین نمایشهائی می‌دانند که در دارالفنون اجرا شدند. «ادوارد براون» نیز عقیده دارد که «طبیب اجباری»، «تنفر از مردم» و «خر» مولیر که به وسیلهٔ معلمین قدیمی و جدید مدرسهٔ دارالفنون ترجمه شدند از جمله نمایشهائی بوده‌اند که نخست در تماشاخانه دارالفنون اجرا شدند. اما براون متأسفانه در کتاب خود ذکری از نام مترجمان نکرده است[19].

در هر حال با نام میرزا علی اکبر خان مزین‌الدوله، نقاشباشی ناصرالدین شاه به عنوان پایه‌گذار، مترجم و مدیر روبرو هستیم. بنابراین جا دارد که مختصری راجع به او و نقشش در تماشاخانهٔ دارالفنون بنویسیم.

«میرزا علی اکبر خان مزین‌الدوله نطنزی»[20] از جمله محصلین گروه اعزامی بود که در سال ۱۲۷۵ برای تحصیلات به فرانسه فرستاده شدند. میرزا علی اکبرخان پس از بازگشت از فرنگ، سالهای متمادی به عنوان معلم زبان فرانسه و نقاشی در دارالفنون مشغول به کار بوده و در سال ۱۲۸۸هـ.ق نیز لقب «نقاشباشی»را می‌گیرد. گذشته از نقش او در ایجاد تماشاخانهٔ دارالفنون و تهیه نمایشها، گفته می‌شود که «طبیب اجباری» مولیر را نیز نخستین بار او ترجمه کرده و خود نیز آنرا در روی صحنه تماشاخانه دارالفنون اجرا کرده است. میرزا علی اکبر خان آثاری دیگر نیز دارد که می‌توان از کتابی نام برد که با همکاری «مسیولومر» فرانسوی برای تدریس در کلاسهای موزیك مدرسه دارالفنون ترجمه و تدوین کرده است. این کتاب بوسیلهٔ «دارالطباعهٔ خاص مدرسهٔ مبارکه دارالفنون»[21] در

---

۱۹. تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران، جلد سوم، ص ۲۴۴.

۲۰. (۱۳۱۱ ـ ۱۲۲۲ خورشیدی).

۲۱. ملاح، حسینقلی: موسیقی نظامی و سابقه تاریخی آن، مجلهٔ موسیقی، شماره ۱۳۹، ص ۹.


MSEID ALI
TEHERAN

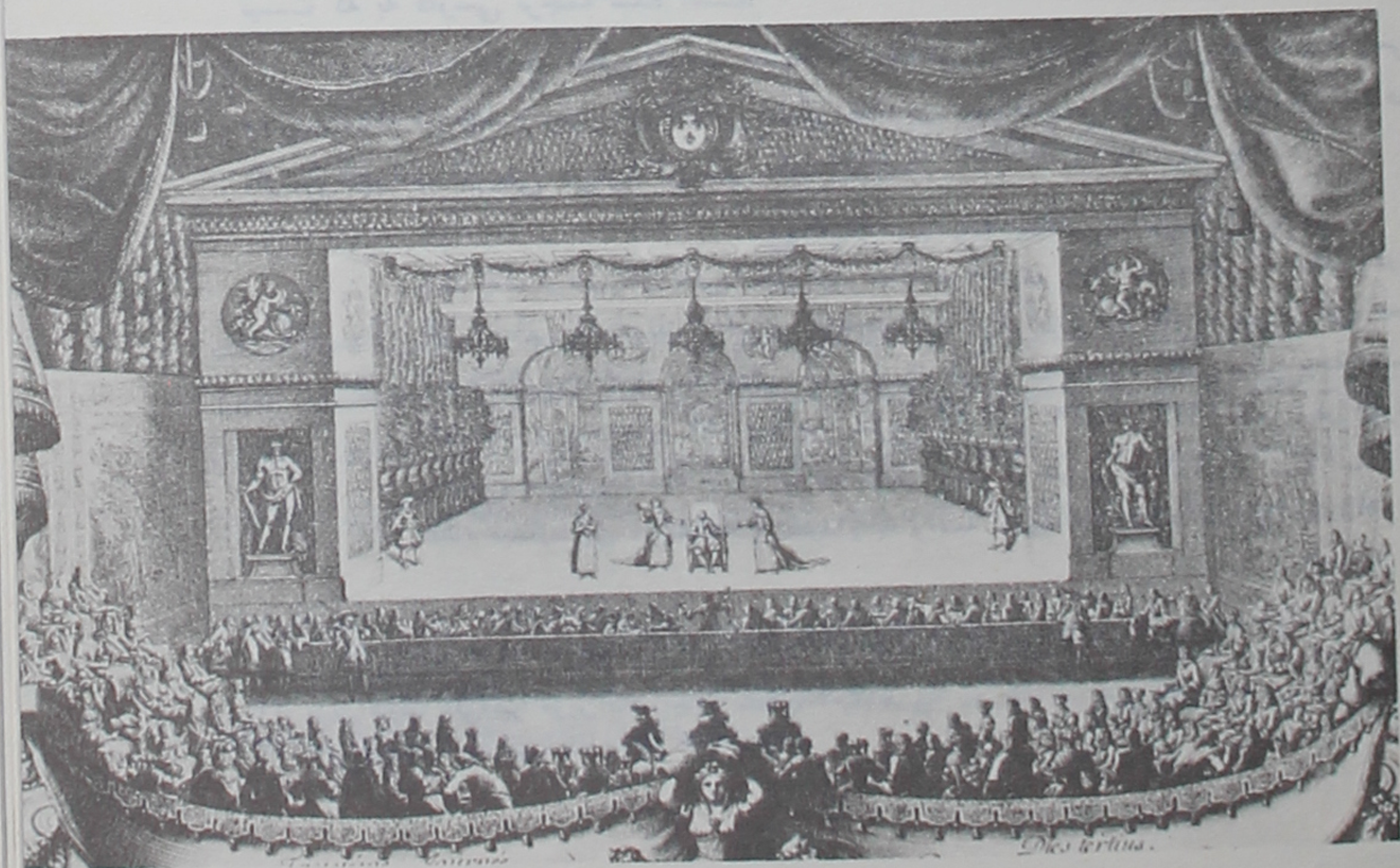


مولیر در نقش «ارنولف».



مولیر در نقش «جولیوس سزار».

تصویری از نمایش «مریض خیالی» ـ ۱۶۷۴م.



سال ۱۳۰۰ هـ.ق به چاپ رسیده است. همینطور از «میرزا علی‌اکبر خان، سرتیپ و معلم زبان فرانسه و نقاشی»، که دارای «نشان شیر و خورشید از درجه سوم» نیز بوده، لغت نامه‌ای از فرانسه به فارسی تحت عنوان **مزین‌اللغه**[۲۲] بر جای مانده است.

□

اما اولین نمایشنامه‌ای که به فارسی برگردانیده شده و تا این تاریخ عنوان نخستین ترجمه را به خود اختصاص داده، **گزارش مردم گریز** نوشتهٔ مولیر است که در سال ۱۲۸۶ هـ. ق و توسط میرزا حبیب اصفهانی ترجمه شده و درمطبعهٔ «تصویر افکار» استانبول به چاپ رسیده است. بعد از این تاریخ و در حوالی سالهائی که تماشاخانه دارالفنون افتتاح می‌شود، آثار دیگری از مولیر توسط مزین‌الدولهٔ نقاشباشی، اعتمادالسلطنه، میرزا جعفر قراجه‌داغی و شاهزاده طاهر میرزا ترجمه واقتباس می‌شوند و بدین ترتیب نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه در ایران، شکل کم و بیش مستقلی را به خود می‌گیرد. اما اطلاعات مبهم و ناقصی هم وجود دارد که نشان می‌دهد احتمالاً «گزارش مردم گریز» نخستین اثری نیست که به فارسی ترجمه شده است.

در «فهرست نسخ خطی فارسی کتابخانهٔ سلطنتی برلین» یك نمایش به زبان فارسی وجود داردکه از چند و چون آن آگاهی دقیقی نداریم. همینقدر می‌دانیم که «هرمان اته» در **تاریخ ادبیات فارسی** دربارهٔ آن خبر داده است:

> باید گفت از دیرزمان یعنی اوایل قرن دوازدهم هجری زمینهٔ نمایشهائی که مطابق ذوق کلی انسانی باشد نیز در ایران چیده میشد و گواه آن برنامهٔ یك نمایش بزرگی است بنام «انعام زن» که در سه مجلس است و متن آن در کتابخانه سلطنتی برلین محفوظست (فهرست برج، شماره ۸۷) و ظاهراً بتاریخ ۲۴ اکتبر ۱۸۲۹ (۱۲۴۴ هـ.ق) در طهران بمعرض نمایش گذاشته شده. اما نام مؤلف بیشتر از فارسی به اسلاوی شبیه است که معلوم میدارد این نمایشنامه یا تقلید و یا ترجمه از یك نمایشنامه خارجی است.[۲۳]

در همین مورد، مایل بکتاش اطلاعات دیگری را می‌دهد:

۲۲. مزین‌الدوله، علی‌اکبر: **مزین‌اللغه**، چاپ سنگی، ۱۳۰۴هـ.ق

۲۳. **تاریخ ادبیات فارسی**، همان، ص ۲۰۶ ـ ۲۰۵.

با وجود ابهامی که هنوز درباره اصل موضوع وجود دارد این را میتوان گفت که هرمان اته دچار لغزش شده است... در ثانی عبارتی که به نقل این فهرست روی متن مورد بحث به فارسی نوشته شده نکات دیگری را می‌رساند. عبارت فارسی در اصل چنین است: «در تنظیر بزرگ، یوم پنجشنبه بیست و چهارم اکطبر، تاریخ عیسوی سنه ۱۸۲۹، انعام زن کلوش کویسکه بازیگر می‌باشد.» به عقیده من،این نمایش در جریان دیدار هیئت ایرانی از روسیه درهمین سال و به احتمال قوی در پطرزبورگ اجرا شده است. «تنظیربزرگ» در عبارت بالا بایستی ترجمه‌ای در برابر«بالشوی تیاتر» به معنای تیاتر بزرگ باشد که هم در مسکو و هم‌در پطرزبورگ بناشده‌بودو چون سفرنامه نویس ایرانی در آن زمان این اصطلاح را «تماشاخانه بزرگ» ترجمه کرده میتوان نتیجه‌گیری کرد که عبارت فارسی «تنظیر بزرگ» وهر نوع ترجمه یا اقتباسی از متن«انعام زن» به احتمال زیاد توسط افراد فارسی دان مقیم روسیه صورت گرفته است. اما «کلوش کویسکه» نام یکی از بازیگران معروف روسیه در آن زمان است. نام صحیح او «آدام پاولویچ گلو شکووفسکی» (۱۸۷۰ ــ ۱۷۹۳) است و هنرمند معروف باله و اپرای روسیه بود...»[۲۴]

از آنجا که ابهامات فراوانی راجع به این ترجمه، یعنی **انعام زن** وجود دارد و نه «هرمان اته» و نه «بکتاش» هیچیك در گفتار خود سند و مدرکی ارائه نداده‌اند، لذا در این باره حکم قطعی نمی‌توان داد. اما یك نکته برای ما مشخص است و آن این است که این متن (هر چه که می‌خواهد باشد)، تأثیری در نهضت ترجمه و اقتباس نداشته و نمی‌توانسته داشته باشد. چرا که نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه در ایران بی‌شك در رابطه با مولیر و ترجمهٔ آثار او و در ارتباط باتماشاخانهٔ دارالفنون شکل گرفته است.

۲. مولیر، نمایشنامه نویسی با ویژگیها و خصلتهای جهانی

مولیر پیوندی ناگستنی با نمایش ایران دارد. چه به عنوان آغازگر فن نمایشنامه‌نویسی و چه به‌عنوان الهام‌دهندهٔ مشتاقان این هنر همواره از جایگاهی مهمی در ادبیات نمایشی و در فن صحنه‌گردانی و بازیگری برخوردار بوده است. شناخت مولیر و چند و چون آثارش، درواقع شناخت نیمی از کیفیت و چگونگی نمایش ایران محسوب می‌شود.

نام نمایشی‌اش، «ژان باپتیست پوکلن»[۲۵] بود. در سال ۱۶۳۱ جزو «پیشخدمتان

---

۲۴. بکتاش، مایل: طلوع غریبهٔ تئاتر در افق ایران، فصلنامهٔ تئاتر، شماره ۳، بهار ۱۳۵۷، ص ۱۳.

25. Jean Boptiste Poquelin (1622-73).

خاصهٔ شاهی» در می‌آید. درجوانی زبان لاتین را آموخته و با آثار «ترنس»[۲۶] از طریق آن زبان آشنا می‌شود. مدتی را به تحصیل علم حقوق اختصاص می‌دهد و بعد هم به عنوان وکیل دعاوی مشغول به کار می‌شود. زمانی که در دربار فرانسه مشغول به کار می‌شود، با برنامه‌های نمایشی که توسط بازیگران ایتالیائی در دربار اجرامی‌شد، آشنا شده و شیفته این هنر می‌گردد. در سال ۱۶۴۲ است که با «مادلن بژار»[۲۷] که او هم از بازیگران نمایش بود، آشنا شده و با همکاری مادلن و دو برادرش، گروه نمایشی بنام **تئاتر ایلوستر**[۲۸] را بنیان می‌نهند.این گروه که نمایشهای خود را در زمین «تنیس»[۲۹] اجاره‌ای به معرض نمایش مـی‌گذاشت، پس از چندی ورشکست شده و مولیر و سایر اعضای گروه ناچار به ترك پاریس و رفتن به ولایات برای اجرای برنامه‌های خود می‌شوند. لازم به تذکر است که در این دوره از فعالیت هنری، مولیر بیشتر تراژدی و خصوصاً تراژدیهای «کورنی»[۳۰] را اجرا می‌کرد و حتا خود وی نیز در این زمینه دست به‌تجربه زده و نمایشنامهٔ **دون گارسیا**[۳۱] را می‌نویسد که چون با شکست مواجه می‌شود، برای همیشه تراژدی وتراژدی نویسی را کنار می‌گذارد.

گروه مولیر پس از آنکه یك دوره دوازده ساله را درخارج از شهر پاریس گذارند وشهرت نسبی در ولایات پیدا کرد، بالاخره در سال ۱۶۵۸ موفق شد تا در حضور «لوئی چهارده»[۳۲] یکی از تراژدیهای «کورنی» بنام **نیکومد**[۳۳] را نشان دهد، اما در ضمن مولیر این اجازه را نیز یافت تا یکی از نمایشنامه‌هـای خود، **عشـق طبیـب**[۳۴] را که یکی از «فرس»های کوتاه و سبك بود، اجرا کند. اجرای نمایش «عشق طبیب» به مراتب بیشتر مورد پسند تماشاگران واقع شده و استقبال آنها از مولیر به عنوان یك «کمدی نویس» باعث شد تا وی به «دسته بازیگران شاهی» راه یابد و آنقدر هم سریع پیشرفت کند تا بزودی عنوان «سر دسته» را به خود اختصاص دهد. این ترقی و اشتهار را مولیر از طریق نوشتن و اجرای کمدیهای جذاب خود بدست می‌آورد. کمدیهائی که براساس «فرس»های فـرانسوی و **کمدیا دل آرته**[۳۵]هائی که به **کمدی ایتالین**[۳۶] معروف بود و همـراه با استعداد و نبوغ بکر مولیر نوشته می‌شدند، بزودی صحنهٔ اکثر تماشاخانه‌های پاریس را نیز به خود اختصاص دادند. دراین کمدیها، مولیـر عناصـر کمیـك «کمدیـا دلارتـه» چون پیشخدمتان کمیك، فضل فروشها، عشاق جوان دلخسته، دختران احساساتی را گرفته و با زندگی فرانسوی تطبیق می‌دهد و بدین ترتیب آثاری خلق می‌کند که عناوینی چون «کمدی

---

۲۶. Terence.، شاعر و کمدی نویس رومی قرن دوم قبل از میلاد.

27. Madeleine Bejart.
28. Illustre Theatre.
29. Tennis Court.
30. Corneille.
31. Done Carcie.
32. Louis XIV.
33. Nicomede.
34. Le Docteur Amoureux.
35. Comedia dell'arte.
36. Comedie Italienne.

رئالیستی»، «کمدی اجتماعی»(۳۷) و «کمدی انسانی»(۳۸) را با خود یدك می‌کشند.

براستی این یکی از عجایب است که عصر تراژدیهای «کرنی» و «راسین»(۳۹)، عصر کمدیهای مولیر نیزمحسوب می‌شود. عصر طلائی که با سه چهرهٔ مقتدر یعنی «راسین»، «کرنی» و «مولیر» و مقارن حکومت «لوئی چهاردهم»، به اوج شهرت ومحبوبیت خود می‌رسد. عصری که در آن فرانسه نه تنها بر سیاست بلکه بر زبان و ادبیات و هنر سراسر اروپای باختری حکومت می‌کند. عصری که در آن مولیر در طول فقط سی و شش سال، از یك زمین تنیس اجاره‌ای به «کمدی فرانسه»(۴۰) راه می‌یابد.

بعد از آنکه فرانسه در زمینهٔ سیاست، اروپا را به زیر سلطه می‌کشد، در زمینهٔ نمایش، با یاری «کاردینال ریشلیو»(۴۱) و «کاردینال مازارن»(۴۲) و «لویی چهارده» این عمل را هم انجام می‌دهد. عصر طلائی نمایش فرانسه، مقارن با تاریخی است که یك دورهٔ طولانی و سخت را از لحاظ برخورد با کلیسا و جامعه پشت سر گذاشته است. دوره‌ای که کلیسا، صحنهٔ تماشاخانه‌ها را به عنوان «دشمن بزرگ اخلاق و اجتماع» معرفی کرده و قوانین مدنی نیز بازیگران آن تماشاخانه‌ها را از حقوق اجتماعی خود محروم ساخته‌اند. و مولیر در چنین شرایطی است که کمدیهای خندان خود را با پس زمینه‌ای تلخ می‌نویسد و نمایش می‌دهد. چنین است که می‌بینیم چگونه شرایط کلی نمایش در فرانسه دوران لویی چهارده با شرایط دوران ناصری چه از لحاظ اجتماعی و چه از جهت مذهبی تطابق داشته و مولیر در هر دو شرایط به علت ویژگیهای خاص مورد پسند و استقبال قرار گرفته است.

در آن شرایط، مولیر برای حمله به بنیادهای اجتماعی و سیاسی و کلیسا، تنها کاری که می‌توانست انجام دهد، آن بود که به بنیادهای اخلاقی حاکم بتازد. چرا که اگر موفق می‌شد که بنیادهای اخلاقی حاکم از طرف دربار و کلیسا را مورد انتقاد قرار دهد، مثل آن بود که دربار و کلیسا را مورد حمله قرار می‌داد. این درك عمیق مولیر از شرایط اجتماعی به راستی در سطر سطر آثارش به چشم می‌خورد. چنانکه خود می‌گوید: «دیگر احتیاجی ندارم که **پلوتوس**(۴۳) وترنس را به استادی برگزینم، یا بر آثار **مناندر**(۴۴) دستبرد بزنم. اکنون من باید فقط در اوضاع زمانه نظاره کنم.»(۴۵).

بدین ترتیب هجو اصول اخلاقی رایج در دربار لویی چهارده یکی از منابع تغذیه برای کمدیهای مولیر می‌شود. او روابط نامشروع درباریان و اشراف ورشکسته، قماربازیها، حرکات جنون‌آمیز برای کسب جاه و مقام و عنوان، ضیافتهای با شکوه و پر

---

37. Comedy of Society.
38. Human Comedy.
39. Racine.
40. Comedie Francaise.
41. Richelieu.
42. Mazarin.

۴۳. Plautus. شاعر و کمدی‌نویس رومی قرن سوم قبل از میلاد.
۴۴. Manandre. شاعر و کمدی نویس یونان قرن چهارم قبل از میلاد.
۴۵. دورانت، ویل: تاریخ تمدن، جلد ۲۲، ترجمهٔ پرویز مرزبان، اقبال، ۱۳۴۹، ص ۱۳۹.

زرق و برق، خودآرایی‌ها، تملق و چاپلوسی‌ها و غیره را در کمدیهای خود به شیوه‌ای جذاب و واقع‌گرای به انتقاد می‌گیرد و پوزخندی زهرآگین به اشرافیت در حال زوال و بورژوازی جاه‌طلب عصر خود می‌زند.

مولیر در عصری کمدیهای خود را نوشت که آغاز عصر سقوط اشرافیت و رشد بورژوازی بود. عصری با تناقض‌های بسیار در رفتارهای اجتماعی. چرا که از یك طرف بازرگانان و بانکدارها و پیشه‌وران به ارزشهای اشرافیت با نگاهی تحقیرآمیز اما درعین حال رشك‌آمیز می‌نگریستند و از سوی دیگر، اشرافیتی که با اندوه نظاره‌گر سقوط ارزشهایش بود و طفلی حرام‌زاده به اسم بورژوازی را می‌دید که در حال رشد و نمو است. مولیر از این تناقضها به بهترین وجه به عنوان مصالح کمدیهای خود سود جست. رفتار بورژواها برای ایجاد یك ارتباط حقیرانه با نجیب‌زادگان و تقلید آداب و معاشرت آنها را به هجو گرفت و همینطور وصلت اشرافیت را با بورژواهای پولدار که با کراهت و عدم تمایل واقعی صورت می‌گرفت، به خوبی نشان داد. به همین سبب دربار و کلیسا واشراف و بورژواها یکسان به مولیر حمله می‌کردند. بطوریکه وقتی در سال ۱۶۷۳ در حالیکه‌درروی صحنه نقش **مریض خیالی**(۴۶) را بازی می‌کرد و در پی آن خون استفراغ نمود و به بستر بیماری افتاد و سرانجام جان سپرد، حتا اجازه ندادند تا جسدش در گورستان دفن شود. و چنین بود سرانجام هنرمندی که بیش از بیست سال تماشاگران خود را می‌خنداند.

تارتوف(۴۷) ادعانامهٔ مولیر برعلیه فساد حاکم بر کلیسا به عنوان نهاد مذهبی است که در چهرهٔ «اورگون»(۴۸) خرافات و عقاید کلیسائی را نشان می‌دهد. **مردم گریز**(۴۹) برخورد اجتماعی و اخلاقی مولیر با جامعهٔ فرانسه دورهٔ لویی چهاردهم است که طی آن با تصویر شخصیت «آلسست»(۵۰) ومقابلهٔ او با مناسبات ناهنجار اجتماعی، درواقع تبدیل به سیاسی‌ترین اثر او در رابطه با دربار لوئی می‌شود. اقتصاد عقب مانده و متحجر عصر خود را در **خسیس**(۵۱) و از ورای شخصیت «هارپاگون»(۵۲) تصویر می‌کند، حماقتهای اجتماعی در آداب و معاشرت اشرافی را در **مضحکه زنان فضل فروش**(۵۳) نشان می‌دهد و عقاید کهنه‌پرستانه راجع به زن را در **مکتب زنان**(۵۴) بازگو می‌کند.

در زمینهٔ «سبك»(۵۵) کمدیهای مولیر، همانطور که گفتیم وی شیوهٔ «کمدیا دل آرتهٔ» ایتالیائی را با «فرس» فرانسوی در هم آمیخته و از ادغام این دو نوع کمدی، آثاری خلق کرده که شخصیت‌های زنده و اجتماعی و واقع‌گرای آنها به سبب خصایل و خصائص انسانی و قابل لمسی که دارند، در هر کجا و در هر فرهنگی پذیرفته می‌شوند. خواه این

---

46. Le Malade Imaginaire.
47. Le Tar tuffe.
48. Orgon.
49. Le Misanthrope.
50. Alceste.
51. L'avare.
52. Harpagon.
53. La Critique de l'ecole des femmes.
54. L'Ecole des femmes.
55. Style.

کمدیها در برابر تماشاگران قرن هفدهم فرانسه اجرا شوند و یا در دورهٔ ناصرالدین شاه و در برابر تماشاگران تماشاخانه‌دارالفنون و یا در حضور تماشاگران ترك مقارن با سلطنت عبدالمجید، در برابر یك عکس‌العمل از طرف تماشاگران روبرو می‌شوند. و این خصلت را در کمتر نمایشنامه نویسی در تاریخ هنر نمایش و در طول چهار هزار سال عمر نمایش سراغ داریم.

این خصلت جهانی کمدیهای مولیر از آنجا ناشی می‌شود که روانکاوی اجتماعی که در زمینهٔ آثار او وجود دارد، همراه با طراوت و نشاط و سرزندگی وقایع و قابل قبول بودن ابعاد شخصیت‌ها، مورد فهم و هضم طبقات گوناگون و با فرهنگ‌های متفاوت قرار می‌گیرد.

در اصطلاح «دراماتورژی»، کمدیهای مولیر را «کمدی شخصیت» می‌خوانند و در زمینهٔ قواعد درام‌نویسی نیز همچنان که نمایش «نئوکلاسیك»[۵۶] فرانسه اصول فنّاناپذیر ارسطوئی را سرمشق قرار داد، مولیر نیز وحدتهای سه گانه زمان و مکان و عمل را رعایت کرده و البته در این مورد، عقاید «هراس»[۵۷] را هم که از طریق آثار «سنکا»[۵۸] به نئوکلاسیسم فرانسه رسیده بود به کار بسته است.

۳. «گزارش مردم گریز» در ترجمهٔ «میرزا حبیب اصفهانی»

بنابر شواهد و مدارکی که تاکنون یافت شده، اولین نمایشنامه‌ئی که از یك زبان بیگانه به زبان فارسی انتقال یافته، **میزانتروپ**، کمدئی از مولیر است که در سال ۱۲۸۶ هـ‍.ق به وسیلهٔ «میرزا حبیب اصفهانی» ترجمه شده است.

اولین گزارش در این باره را، «ادوارد براون» داده است. براون بدون آنکه خود نیز از هویت مترجم اطلاع داشته باشد، خبر ترجمه این اثر به فارسی را داده است:

> لااقل سه کتاب از نمایش‌های مضحك مولیر فرانسوی بزبان فارسی ترجمه شده است... من فقط نسخهٔ میزانتروپ را دارم که در مطبعهٔ تصویر الافکار اسلامبول در سال ۱۲۸۶/۷۰ ـ ۱۸۶۹ چاپ شده و عنوانش گزارش مردم گریز است. اخلاق و حالات اشخاص این نمایش تغییر یافته است و صورت ایرانی بخود گرفته و مکالمات تمام منظوم و خیلی باصل نزدیك است. گاه گاه اصطلاحات و امثال فارسی هم دیده می‌شود که بجای امثال فرانسوی گذاشته شده است... در نسخه من اثری از نام مترجم دیده نمیشود و هیچ مقدمه بنظر نمیرسد...[۵۹]

---

56. Neo Classic. 57. Horace. 58. Seneca:

۵۹. تاریخ ادبی ایران، جلد چهارم، همان، ص ۳۲۸ ـ ۳۲۷.

محمدعلی جمالزاده نیز درمقدمه‌ای که بر ترجمهٔ **خسیس** نوشته، خبر ترجمهٔ «میزانتروپ» به وسیلهٔ میرزا حبیب اصفهانی را می‌دهد:

> این نمایشنامه [میزانتروپ] را میرزا حبیب اصفهانی در سال ۱۲۸۶ هجری یعنی قریب به نود سال پیش بعنوان «مردم گریز» بفارسی ترجمه نموده و در مطبعهٔ «تصویرالافکار» در اسلامبول بطبع رسانده است.(۶۰)

همین اطلاعات را، آرین پور در کتاب خود می‌دهد، با ذکر این نکته که احتمالاً مترجم «میرزا حبیب اصفهانی» باید باشد. البته وی اشتباهی نیز از لحاظ تاریخ چاپ آن کرده است:

> گزارش مردم گریز ترجمهٔ منظومی است از نمایشنامهٔ مولیر به همین نام بر وزن مفاعلن مفاعلن فعلن که ابتدا در روزنامه اختر و بعد مستقلاً در ۲۵ ربیع‌الاول سال ۱۲۸۶ هـ.ق در مطبعه «تصویر افکار» استانبول به چاپ رسیده است. مترجم که گویا میرزا حبیب اصفهانی بوده، به این اثر کسوت تازه پوشیده (کسوتی که رنگ تند ترکی دارد) و اخلاق و حالات و صفات و اسامی اشخاص راتغییر داده و گاهی به جای عبارات فرانسوی عباراتی همسنگ آنها از فارسی قرار داده است.(۶۱)

در مورد چاپ نمایشنامهٔ **گزارش مردم گریز** در روزنامهٔ اختر باید گفت که چنین نبوده و هرگز این نمایشنامه در روزنامهٔ اختر به چاپ نرسیده است. زیرا همانطور که خود آرین پور می‌نویسد، این نمایشنامه برای اولین بار در سال ۱۲۶۸ هـ.ق و در استانبول به چاپ می‌رسد، درحالیکه روزنامهٔ اختر، برای اولین بار در «روز پنجشنبه ۱۶ ذی حجه ۱۲۹۲ هجری قمری»(۶۲) منتشر می‌گردد.

«احسان یارشاطر» نیز خبر ترجمه «میزانتروپ» را با عنوان «گزارش مردم گریز» و توسط میرزا حبیب اصفهانی در سال ۱۸۶۹ میلادی داده است(۶۳). نسخه‌ای که ما نیز از «گزارش مردم گریز» در دست داریم، نسخهٔ چاپ مطبعهٔ «تصویرالافکار» استانبول است که در صفحه اول آن نوشته شده: «ترجمهٔ میزانتروپ از آثار مولیر». سپس در همین صفحه عنوان «گزارش مردم گریز» را آورده اما ذکری از نام مترجم نشده است. در صفحه ۱۲۵ نیز می‌خوانیم: «تصویر افکار مطبعه سنده طبع اولتمشدر. فی ۲۵ ربیع‌الاول سنه ۱۲۸۶»، و

---

۶۰. مولیر: **خسیس**، ترجمهٔ محمدعلی جمالزاده، ترجمه و نشرکتاب، ۱۳۳۶، ص ۲۰.

۶۱. **از صبا تا نیما**، جلد اول، ص ۳۳۷.

۶۲. ساسانی، خان ملك: **یادبودهای سفارت استانبول**، چاپخانه فردوسی، ۱۳۴۵، ص ۲۰۵.

63. Yar-Shater, Ehsan: **Development of Persian Dram...**, New York University, 1971, P. 29.

در صفحهٔ آخر هم عبارت گنگ و مبهم «ترجمهٔ میرفطروپ» آورده شده که هر چقدر جستجو کردیم این عبارت همچنان برایمان گنگ باقی ماند. اما با توجه به خبرهایی که راجع به ترجمهٔ «میزانتروپ» نقل کردیم و همینطور تطبیق شیوهٔ نگارش، این ترجمه را باید از آثار «میرزا حبیب اصفهانی» دانست.

قبلاً نقل کردیم که میرزا حبیب اصفهانی یکی از نخستین فارسی زبانانی است که مقاله‌ای مفصل در تعریف و توضیح **بازی تماشا و تماشاخانه**(۶۴) در روزنامه اختر به سال ۱۳۰۳ هـ.ق چاپ کرده و بدین ترتیب نخستین کسی است که دربارهٔ «تاریخ نمایش جهان» به زبان فارسی قلم زده است. و به اعتقاد ما تعریفی که وی از پیدایش نمایش کرده، یعنی «بازی تماشاخانه از عبادت در آمد» یکی از زیباترین، دقیق‌ترین و در عین ایجاز از جامع‌ترین تعاریفی است که دربارهٔ ریشهٔ هنر نمایش تا این روزگار در زبان فارسی داده شده است. اما قبل از آنکه میرزا حبیب، عنوان نخستین نقاد نمایش در زبان فارسی را به خود اختصاص دهد، اولین کسی است که با ترجمهٔ کمدی «میزانتروپ» به فارسی در سال ۱۲۸۶ هجری قمری راهگشای نهضت ترجمه و اقتباس در ادبیات نمایشی ایران شده است.

میرزا حبیب اصفهانی معروف «بدستان»، در سال ۱۲۵۲ در قریهٔ «بن» از توابع چهار محال بختیاری متولد شده است. دراصفهان به تحصیل علوم مشغول شده و چهار سال نیز در بغداد به آموختن ادبیات، فقه و اصول می‌پردازد. سپس به طهران آمده و به سبب فعالیتهای سیاسی و ضد استبدادی، از جمله به تهمت آنکه به صدراعظم توهین نموده، مجبور به گریز به عثمانی در سال ۱۲۸۳ هـ.ق شده و یا به عبارت دیگر تبعید می‌شود. در عثمانی با شیخ احمد روحی و دیگر یاران او معاشرت کرده و از جمله نویسندگان پرکار روزنامهٔ اختر شده و چندین سال هم استاد زبان و ادبیات فارسی در مکتب سلطانی اسلامبول و عضو انجمن معارف اسلامبول می‌شود. در سال ۱۳۱۵ هـ.ق جهت معالجه به «بروسا» رفته و درهمانجا نیز فوت می‌کند. گفته می‌شود که وی «دارای معلوماتی سرشار، فکری روشن و طبعی روان» بوده و تسلط او در زبان فارسی زبانزد اهل فن بوده است. از جمله آثار او همان دو اثر معروف، یکی ترجمهٔ **میزانتروپ** مولیر و دیگری ترجمهٔ داستان «موریه»(۶۵) یعنی **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی** است.

ترجمهٔ کتاب «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» نوشته موریه را در ابتدا به شیخ احمد روحی منسوب می‌کردند، اما با تحقیقات و تطبیقات بعدی معلوم شد که مترجم میرزا حبیب اصفهانی بوده است. و از آنجا که کار میرزا حبیب، ترجمهٔ نمونه‌ای از لحاظ شیوهٔ

---

۶۴. رجوع کنید به فصل سوم همین کتاب.

۶۵. **جیمز موریه Morier**، مقارن سلطنت فتحعلی شاه و بین سالهای ۱۲۲۳ تا ۱۲۳۰هـ.ق مأمور سیاسی دولت انگلیس در ایران بوده و به انجام مأموریتهای سیاسی مشغول بوده است.

نگارش(۶۶) در ادبیات ایران محسوب می‌شود، این تردید را بوجود آورده که ترجمه فارسی احتمالاً اصل و متن انگلیسی ترجمهٔ آن باشد. با استناد به گفتهٔ میرزا حبیب، وی کتاب «حاجی بابا» را از متن فرانسه آن ترجمه کرده است. اما مقایسه و تطبیق دقیق ترجمهٔ میرزا حبیب با متون فرانسه و انگلیسی، این احتمال را هم ایجاد می‌کندکه‌وی کتاب را از متن ترکی ترجمه کرده باشد. زیرا که کتاب حال و هوای متن ترکی را القا می‌کند تا متن فرانسه را. بهرحال این موضوع نشان می‌دهد که‌میرزا حبیب به زبان فرانسه هم آشنائی داشته و امکان دارد وی که ابتدا «گزارش مردم گریز» را از ترکی عثمانی به فارسی برگردانیده، آن را با متن فرانسه نیز مقایسه کرده باشد.

□

مولیر نمایشنامهٔ «میزانتروپ» را که در ایران بیشتر با نام «گزارش مردم گریز» مشهور شده، در سال ۱۶۶۶ میلادی نوشته است. میزانتروپ درست در موقعیتی نوشته شده که مولیر از هر طرف مورد انتقاد قرار داشت. ممنوعیت اجرای عمومی **تارتوف**(۶۷)، از صحنهٔ پائین کشیدن **دون ژوان**(۶۸)، بیماری جسمی، زندگی ناسالم خصوصی با همسر و مبارزه برای بقای گروه تئاتری عوامل این شرایط سخت بودند. و مولیر در چنین شرایطی یکی از شاهکارهای نمایشی خود یعنی «میزانتروپ» را در پاسخ به نقادان و خرده‌گیران آثارش خلق می‌کند.

با خواندن میزانتروپ بلافاصله می‌توان دریافت که این کمدی با سایر آثار مولیر متفاوت است و بعد اجتماعی ـ فلسفی آن بر سایر عوامل می‌چربد. اجرای این نمایش نه با استقبال درباریان که در واقع محور حمله و انتقاد در نمایشنامه هستند، مواجه شد و نه از طرف عامه موردپسند قرار گرفت. از طرفی شخصیت فوق اخلاقی و ایده‌آلیست «آلسست» قهرمان نمایشنامه نیز بیگانه با طبع و پسند تماشاگران ردیف آخر تماشاخانه هم قرار می‌گیرد. اما علی رغم این عدم استقبال، نمایش موردپسند روشنفکران و نقادان واقع شد. آنها اقدام متهورانه مولیر را برای حمله به اخلاق اجتماعی حاکم و نتیجتاً حمله به

---

۶۶. نثر میرزا حبیب در «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» را بسیاری از صاحبنظران یکی ازبهترین نمونه‌های نثر فارسی در دوران قاجاریه می‌دانند.

67. Tartuff.

68. Don Juan.

ضوابط و قوانین رایج در دربار لوئی چهارده را ستودند. میزانتروپ جزو آندسته از نمایشنامه‌هائی است که به مرور زمان جای خود را باز می‌کنند و مورد استقبال و تشویق قرار می‌گیرند.

نمایشنامهٔ «میزانتروپ» که با توجه به پایان ناشاد آن و با توجه به رگه‌های تلخی که در «زیر متن» نمایشنامه وجود دارد و می‌توان آن را یك «کمدی ـ تراژدی» خواند، یك قهرمان اصلی دارد که شخصی ایده‌آلیست، عصبانی، احساساتی، بدبین وحسود به نام «آلسست»(۶۹) است که یك تنه می‌خواهد در مقابل تمام قوانین حاکم و رفتارهای اجتماعی و آداب و رسوم رایج و فاسد قدعلم کند. او در این نمایشنامه، بهترین رفتار را با دشمنان و بدترین رفتار را با دوستان خود دارد.

تنفر و خشم آلسست از مردم دو انگیزه دارد: یکی دورونی‌ها، تملق‌ها و چاپلوسی‌هایی است که علی‌الخصوص در بین طبقه اشراف رواج دارد و دیگری عشق به «سلیمن»(۷۰) و عدم اطمینان از این عشق که موجب سوءظن وی می‌شود و در بدبینی و پرخاشگری او کمك زیادی می‌کند. سلیمن نیز اتفاقاً چون آلسست یکی از شخصیت‌های یگانه در میان زنان نمایشنامه‌های مولیر است. زیرا که او در این نمایشنامه نه جوان و نه پیر و نه حساس و نه فریبنده و نه عوامانه است. بلکه وی ترکیبی از همهٔ این عناصر را در خود دارد.

«فیلنت»(۷۱) که به ظاهر با چهره‌ای آرام و منطقی در نمایشنامه ظاهر می‌شود، آلسست را نصیحت می‌کند که دست از رفتار خود برداشته و به جای عشق ورزیدن به سلیمن که «جز عشوه‌گری وهرزه درآئی، تا حال چیزی از ملکاتش به ظهور نرسیده»، «آلیانت»(۷۲) با وفا و یا «آرسینوئه»(۷۳) شایسته که اتفاقاً هر دو به آلسست اظهار محبت هم کرده‌اند را انتخاب کند. اما آلسست در عشق خود قاطع است و به دوستش جواب می‌دهد که «حکم عشق با منطق سازگار نیست».

درگیری اصلی «آلسست» با «ارونت»(۷۴) است که او نیز به سلیمن نظر دارد و وقتی ارونت غزلی را که سروده برای آلسست می‌خواند و از وی می‌خواهد تا نظرش را ابراز کند، آلسست پرخاشگرانه آن را «مایه بیزاری مردم» خوانده و به وی توصیه می‌کند که «بدون ملاحظه باید آنرا بدور افکند». برخورد آلسست با هنر ارونت در واقع برخورد و نظر خود مولیر است راجع به اوضاع ادبی دربار لوئی چهارده:

ارونت: ... من اینرا می‌پذیرم
ولی ممکن است بدانم آنچه در غزل من...

---

69. Alceste.
70. Celimene.
71. Philinte.
72. Eliante.
73. Arsinoe.
74. Oronte.

السست: بدون ملاحظه باید آنرا بدور افکند
شما نمونه‌های بدی را تقلید میکنید
جملات شما ابداً طبیعی نیست
. . . .
این سبک مجازی که ادعا دارند
ناشی از حقیقت و صافی درونی است
جز تجنیس لفظی و الفاظ ساختگی چیزی نیست
ابداً جنبه طبیعی ندارد
سلیقهٔ سخیف اهل زمان در این مورد مرا بوحشت انداخته
پدران ما با وجود خشونت طبع تصنیف‌های بهتری داشته‌اند.

آلسست از سلیمن شکایت دارد که او با همهٔ مردان گرم می‌گیردو سبب رنجش وی را فراهم می‌کند. سر و سرّ داشتن سلیمن با «کلیتاندر»[۷۵] وکیل دعاوی هم مورد اعتراض اوست. اما سلیمن در جواب می‌گوید که رابطه‌اش با کلیتاندر فقط به حکم احتیاج است. زیرا در دعوائی که دارد کلیتاندر وعده داده که طرف او را خواهد گرفت. در اینجا سلیمن نوع ابراز عشق آلسست را چنین بیان می‌کند:

سلیمن: ... طرز عاشقی شما هم صورت خاصی دارد
زیرا شما اشخاص را دوست دارید که با آنان ستیزه کنید
اظهار عشق نمیکنید مگر با کلمات زننده
واقعاً این عشق پر دردسر هم تازگی دارد

آلسست که در برخورد با دو تن از خواستاران سلیمن یعنی کلیتاندر و آکاست خشمگین شده، از سلیمن می‌خواهد که از میان آنها یکی را انتخاب کند. بالاخره با پیدا شدن نامه‌ای از سلیمن که طی آن راجع به عشاق خود اظهار نظر کرده، نمایشنامه به اوج خود می‌رسد. در این نامه آکاست را «مارکی کوچولو»ئی خوانده که ازاو شخصی ضعیف‌تر پیدا نمی‌شود، آلسست را «مزاحم‌ترین مردم عالم» خطاب کرده، نثر ارونت را بهتر از «نظمش» ندانسته و بالاخره راجع به کلیتاندر نوشته که «دیوانه‌ای» بیش نیست. با برملا شدن این نامه، همهٔ عشاق سینه چاك، سلیمن را ترك کرده و تنها آلسست است که باقی می‌ماند و می‌گوید که از گناهان وی بشرّط آنکه شرایط کامل او را بپذیرد، گذشت خواهد کرد. اما سلیمن در جواب می‌گوید که حاضر نیست «زنده زنده خود را در بیابان» آلسست مدفون کند. در اینجا آلسست که از عشق سلیمن نومید می‌شود روی به «الیانت» کرده و از

---

75. Clitandre.

او تقاضای عشق می‌کند. اما الیانت هم می‌گوید که دیر شده و او به عشق «فیلنت» پاسخ داده است. آلسست که از همه جا نومید شده، در نهایت یاس تنها باقی می‌ماند:

آلسست: منهم که همه فریبم داده و در حقّم بی‌عدالتی کرده‌اند. باید از این منجلابی که فساد بر آن حکومت دارد دور شوم و در روی زمین کنجی برای انزوا جستجو کنم.

شخصیت آلسست در این نمایشنامه در واقع ملهم از شخصیت خود مولیر است. به عبارت دیگر آلسست خود مولیر است که در اثر ازدواج با هنرپیشهٔ جوان و سبک سری که حتا از خیانت به وی در شب اول ازدواج هم ابائی نداشته، تبدیل به آدمی بدبین و پرخاشگری شده که سوءظن تمام وجودش را فرا گرفته است و بدین سان است که این بدبینی در نمایشنامهٔ «مردم گریز» و در وجود آلسست نمایان می‌شود. البته این بدبینی مولیر تنها از این رابطه نبوده بلکه اخلاق فاسد حاکم بر جامعه نیز مزید بر آن شده و مولیر از طرفی هم این موضوع را بهانه‌یی برای حمله به اشرافیت در حال اضمحلال و توخالی و پرافاده و درباریان تهی مغز قرار داده و روابط و مناسبات آنها را به انتقاد و تمسخر می‌گیرد:

ارسینوئه: دلم میخواست دربار با نظر لطف
بفراخور حال شما قدمی برمیداشت
السست: ... من بچه حق باید ادعائی داشته باشم؟
چه خدمتی برای دولت انجام داده‌ام؟
و چه خدمتی برجسته بدربار کرده‌ام؟
ارسنیوئه: تمام کسانیهم که مورد لطف دربارند
خدمت برجسته‌ای انجام نداده‌اند.
السست: خدائی که مرا خلق کرده و بمن جان بخشیده
روحی که با رسوم درباری مناسب باشد بمن نداده
من درخود خصائصی را که
بتوانم در کار خود موفقیت حاصل کنم سراغ ندارم
راستی و صمیمیت پیشهٔ من است
و من نمیتوانم خلق را بسخن فریب دهم
و کسیکه نتواند آنچه می‌پندارد ازمردم بپوشاند
باید از این مملکت فرار کند.

نمایشنامهٔ «میزانتروپ» با مایه‌های انتقادی که داشت، برای منظور میرزا حبیب

اصفهانی که شخصی روشنفکر و مبارز بود و میل به اصلاحات در آن روزگار داشت، متن مناسبی بوده و بی‌شک همین بعد انتقادی ـ اجتماعی آن از علل انتخاب این متن برای ترجمه از سوی میرزا حبیب اصفهانی بوده است، و بالطبع تحت تأثیر جریان انتقادی در ادبیات سدهٔ سیزدهم مطالبی منطبق بر اوضاع اجتماعی ایران نیز در آن گنجانیده می‌شود.

□

ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی از نمایشنامه «میزانتروپ» مولیر، ترجمه‌ای کلام به کلام و یا به عبارت دیگر ترجمه‌ای «دقیق» نیست. بلکه میرزا حبیب هم به تبعیت از ضرورت فرهنگی آن روزگار، ترجمه‌ای آزاد از متن اصلی به دست داده است. این موضوع، یعنی ترجمهٔ آزاد از متون نه تنها در ایران بلکه در عثمانی و سوریه و مصر و بسیاری دیگر از کشورهای حوزهٔ شرقی صورت می‌گرفته است. این کار بنابر این نیاز بود که می‌بایست موضوعها و مضمونهای غربی که نه تنها بیگانه، بلکه گاه متضاد با اندیشه‌های شرقی بودند، تعدیل شده و به خوانندگان تفهیم شوند. به همین دلیل یکی از خصوصیات این ترجمه‌ها آن است که مترجم کمتر سعی در رعایت ظاهر کلام و برگردانیدن نعل به نعل آن کرده، بلکه توجه او مصروف تفهیم روح کلام می‌شده است. چنین است که این موضوع، خود شیوه و سنتی در نهضت ترجمه در ایران نیز می‌گردد.

ترجمه‌ای که میرزا حبیب از «میزانتروپ» به دست داده، ترجمه‌ای غیردقیق اما موفق است. غیردقیق در رعایت اصول امانت کلام و موفق در انتقال پیام و روح مضمون اثر. در اینجا ناگفته نباید گذاشت که یکی از علل مهم رواج فن «اقتباس» در ادبیات نمایشی ایران، تأثیر نمایشهای تقلید و هنر بازیگران این نمایشها بر نمایش فرنگستان بوده است که با توجه به شیوهٔ بداهه سازی این گونه نمایشها در روی صحنه، این آثار خود به خود «ایرانی» شده و بعد هم اثرات آن به درون متن چاپی نیز کشیده می‌شد. این عمل تا جائی پیش رفت که در بسیاری از آثار مولیر که در صحنهٔ تماشاخانهٔ دارالفنون اجرا شد، یا شخصیتهای حقیقی ایرانی در آنها وارد می‌شد و یا خود شخصیتهای نمایش را با آن اشخاص تطبیق می‌دادند. از علل دیگر رواج فن «اقتباس» آن بود که این آثار مستقیماً از آن زبانها به فارسی برگردانیده نمی‌شدند بلکه اغلب با واسطه زبانی دیگر ـ بیشتر ترکی ـ بود که صورت می‌گرفت. فی‌المثل همین ترجمهٔ میزانتروپ نه از متن فرانسه بلکه از متن

ترکی به فارسی ترجمه شده واحتمالاً هم از روی ترجمهٔ «احمد وفیق پاشا» صورت گرفته است. «احمد وفیق پاشا» نیز خود برطبق ضرورت فرهنگی و اجتماعی، سعی در تطبیق جامعهٔ اشرافی فرانسه قرن هفدهم با جامعهٔ سنتی و مسلمان عثمانی قرن نوزده کرده و به اثر رنگ «ترکی» بخشیده است. میرزا حبیب نیز به تبعیت از همتای ترك خود این اصل را در ترجمه رعایت کرده است.

بجز نکاتی که در بالا ذکر شد، درترجمهٔ میرزا حبیب یك تأثیر دیگر نیز به چشم می‌خورد. و آن زبان «شبیه خوانی» است که میرزا حبیب با آن بطور حتم آشنا بوده و در برگردان منظوم «میزانتروپ» سهمی را ایفا کرده است. اما به اعتقاد ما این امر ـ یعنی «قافیه پردازی» در برگردان گفتارها تحت تأثیر زبان شبیه خوانی، باعث ایجاد زبانی بسیار مشکل و دیر هضم برای «گزارش مردم گریز» شده و گفتارها را از داشتن یك کاربرد دراماتیك و منجسم محروم ساخته است. بطورکلی مولیر در نمایشنامه‌های منظوم خود از جمله «میزانتروپ»، وزن و ریتم را برای ایجاد «تکیه‌هائی»[۷۶] در جملات بکار می‌برد تا بدینوسیله ریتمی موزیکال در ارتباط با وقایع صحنه‌ها بدهد و قصدش ابداً «قافیه پردازی»، آنچنان که در زبان فارسی استعمال دارد، نبوده است[۷۷].

بهرحال زبانی که در ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی به کار گرفته شده، علی رغم اشکال در محاوره و کمبود حالت دراماتیك، به عنوان نخستین ترجمه در ادبیات نمایشی ایران دارای ارزشهای فراوانی است و مترجم به خوبی از پس منظور خویش یعنی انتقال مفاهیم توسط این زبان برآمده است.

برای مقایسه و تطبیق ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی، چهار متن را ماخذ قرار داده‌ایم:

۱) متن فرانسهٔ مولیر به نقل از انتشارات «گارنیر»[۷۸]،

۲) ترجمهٔ انگلیسی آن به نقل از انتشارات «پنگوئن»[۷۹]،

۳) ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی چاپ ۱۲۸۶ هـ.ق استانبول[۸۰]،

۴) ترجمهٔ محمود هدایت از انتشارات امیرکبیر[۸۱].

میرزا حبیب در برگردان خود از «میزانتروپ» تغییرات زیادی داده که اگر از کم و زیاد کردن صحنه‌های بعضی از پرده‌ها بگذریم، عمده‌ترین تغییر در ترجمهٔ وی همان تطبیق گفتارها و خصوصیات اشخاص نمایش و شرقی کردن آنهاست.

---

76. Accentuate.

۷۷. نظمی که مولیر در کمدیهایش بکار برده، نظم «الکساندرینر» است که بیشتر از قوالب دوازده هجائی در آن استفاده می‌شده است.

78. Moliere: **Theatre Choisi de Moliere,** Par Maurice Rat, Garnier, 1955.

79. Moliere: **The Misanthrope and other plays,** Translated by John Wood, Penguin, 1975.

۸۰. مولیر: **گزارش مردم گریز**، ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی، تصویرالافکار، استانبول، ۱۲۸۶هـ.ق.

۸۱. مولیر: **مردم گریز**، ترجمهٔ محمود هدایت، امیرکبیر، ۱۳۳۸.

اولین تغییر و تطبیق در اسامی نمایشنامه است. میرزا حبیب نیز همچون همتای ترک خود «احمد وفیق پاشا» اسامی شرقی را در برگردان خود به کار برده است. این تطبیق برای فهم و ارتباط برقرار کردن با موضوع از طرف خواننده فارس زبان قرن سیزدهم هجری ضروری به نظر می‌رسد. چه خوانندهٔ فارسی زبان راحت‌تر با اشخاصی که اسامی چون «مونس» و «ناصح» و «امیدی» دارند، ارتباط برقرار می‌کند تا دنبال «آلسست» و «فیلنت» و «ارونت» برود. این تطبیق چنین انجام شده است:

آلسست	Alceste	مونس
فیلنت	Philinte	ناصح
ارونت	Oronte	امیدی
سلیمن	Celimène	فتینه
الیانت	Eliante	لیلا
آرسینوئه	Arsinoé	زلیخا
آکاست	Acaste	نعیم‌بك
کلیتاندر	Clitandre	نعمان بك
باسك	Basque	محرم
دوبوا	Dubois	شاه بداق
و...		

عنوان اصلی نمایشنامه در فرانسه [Le Misanthrope ou L' Atrabilaire amoureux] است. [Misanthrope] در فرانسه «تنفر ازمردم» معنی می‌شود و یا به کسی اطلاق می‌گردد که از مردم گریزان باشد. [L' Atrabilaire amoureux] هم «عاشق سودائی مزاج» ترجمه می‌شود. از این دو عنوان بیشتر اولی استعمال شده و نمایشنامه به همین عنوان دومی یعنی [Misanthrope] مشهور است. دراینجا میرزا حبیب برای عنوان نمایشنامه «مردم گریز» را به فارسی انتخاب کرده که درواقع ترجمهٔ دقیقی از عنوان اصلی اثر است. البته وی کلمه «گزارش» را نیز احتمالاً بجای نمایشنامه به اول آن اضافه نموده است. همین عنوان در فارسی به «بدخواه بشر»[۸۲] هم ترجمه شده که البته بیشتر خود لفظ «میزانتروپ» را برای آن به کار برده‌اند.

در مجلس یکم از پردهٔ اول نمایشنامه، موقعی که «مونس» می‌خواهد تنفر خود را از تملق‌گوئی مردم بیان کند، میرزا حبیب واژهٔ «سجود و رکوع» را به کار برده است:

---

۸۲. تاریخ تمدن، جلد ۲۲، همان، ص ۱۵۵.

مونس: به پیش من نبود بدتر از سجود و رکوع
که می‌برند چم و خم کنان ز روی خضوع.(۸۳)

واژهٔ «سجود و رکوع» را میرزا حبیب برابر [Contorsions] آورده که در فرانسه «دولا و خم شدن» و یا «ادا و اصول» معنی می‌دهد. مترجم انگلیسی نیز برای آن [Contortions] را آورده که «کج و معوج شدن» معنی می‌دهد. محمود هدایت نیز آنرا همان «سجود و رکوع» ترجمه کرده است. در اینجا می‌بینیم که چگونه میرزا حبیب بدون توجه به رعایت ترجمه لفظ به لفظ، به روح کلام توجه کرده و معادلی قابل فهم و رایج در زبان فارسی برای آن پیدا کرده و به کار برده است.

مثال دیگری از مجلس اول از پردهٔ اول برمی‌گزینیم. آلسست در ادامهٔ ابراز تنفر از رویهٔ چاپلوسانهٔ مردم می‌گوید:

[L'ami du genre human n'est point de tout mon fait.](۸۴)

که ترجمهٔ لفظ به لفظ آن تقریباً چنین است: «رفیق نوع بشر بودن، ابداً کار من نیست.». در ترجمهٔ انگلیسی این جمله چنین آمده:

[The friend of all mankind is not my line at all.](۸۵)

محمود هدایت نیز در ترجمهٔ خود آن را چنین آورده: «دوست تمام مردم بودن سلیقهٔ من نیست.»(۸۶). اما میرزا حبیب این جمله را چنین به زبان فارسی برگردانیده: «حبیب کل خلایق حبیب مخلص نیست»(۸۷). که می‌بینیم چگونه این جمله در ضمن آنکه معنی کلام مولیر را به فارسی انتقال داده، منطبق‌ترین معادل در زبان فارسی از لحاظ روح کلام نیز برای آن است.

در مجلس دوم از پردهٔ اول، در جواب غزلی که «ارونت» سروده، آلسست شعری قدیمی را می‌خواند. آن شعر در متن فرانسه چنین است:

[Si le roi m'avait donne
Paris, sa grand'ville,
Et qu'it me fallût quitter
L'amour de ma mie,
Je dirais au roi Henri:
"Reprenez votre Paris;

۸۳. گزارش مردم گریز، همان، ص ۵.

84. **Theatre Choisi de Moliere**, P. 259.
85. **The Misanthrope and other plays**, P. 26.

۸۶. مردم گریز، همان، ص ۱۴.
۸۷. گزارش مردم گریز، همان، ص ۶.

J'aime mieux ma mie, ôgue!
J'aime mieux ma mie."][88]

همین شعر در ترجمهٔ انگلیسی چنین آمده:

[If King Henry said to me
'Here's Paris, my rich town and fair;
All this and more I'll give to thee
Gin thou wilt leave thy dear,'
I'd up and say to King Henry
'Keep thou thy gold and gear!
What care I for thy fair Paris
Gin I am with my dear?'] (89)

در ترجمهٔ محمود هدایت قطعه شعر فوق چنین ترجمه شده:

[گر دهد پایتخت خود را شاه
که من از دلستان کناره کنم
گویمش کاین نه کار آسانی است
که توانم حقیر چاره کنم
پایتخت از تو زانکه نتوانم
رشته عشق دوست پاره کنم](۹۰)

اکنون خواهیم دید که چگونه این شعر را میرزا حبیب بارعایت اصول شعری و آوردن معادل‌های زیبا به فارسی ترجمه کرده است:

[گر بیکموی ترك شیرازی
بدهد پادشه بمن شیراز
گویم ای پادشاه گرچه بود
شهر شیراز شهر بی انباز
ترك شیراز کافی است مرا
شهر شیراز خویش بستان باز](۹۱)

در اینجا باید یادآوری کرد که توجمهٔ «میزانتروپ» مولیر توسط میرزا حبیب

88. Theatre Choisi de Moliere, P. 271.
89. The Misanthrope and other plays, P. 36.

۹۰. مردم گریز، همان، ص ۳۵.
۹۱. گزارش مردم گریز، همان، ص ۲۷.

اصفهانی نخستین تجربه در زمینهٔ انتقال یك نمایشنامه فرنگی به زبان فارسی بوده و از آنجا که تا آن تاریخ (۱۲۸۶ هـ.ق) مطلقاً تلاشی در این زمینه در ادبیات فارسی صورت نگرفته بوده است، مترجم نه تنها با مشکلات عدیده در زمینهٔ انتقال مفاهیم نمایشی به خوانندهٔ فارسی زبان روبرو بوده، بلکه شیوهٔ ترجمه و نگارش آن به‌فارسی خود از دیگر مشکلات بزرگ محسوب می‌شده است. بدین ترتیب می‌بینم که این ترجمه کاری سترگ در این زمینه محسوب می‌شود. اینك برای ارزشیابی ترجمه میرزا حبیب، مجلس دوم از پردهٔ پنجم را انتخاب کرده و با متن اصلی و ترجمهٔ دیگر فارسی آن مقایسه می‌کنیم.

در مجلس دوم از پردهٔ پنجم، ارونت (امیدی) و آلسست (مونس) دو رقیب عشقی سلیمن (فتینه) از او می‌خواهند که بالاخره یکی از آن دو را انتخاب کند:

الف) متن فرانسه

Oronte

Oui, c'est a vous de voir si,
par des noeuds si doux,
Madame, vous voulez
m'attacher tout à vous.
Il me fant de votre âme
une pleine assurance;
Un amant là-dessus n'aime
point qu'on balance.
Si l'ardeur de mes feux
a pu vous émouvoir,
Vous ne devez point
feindre à me le faire voir;
Et la preuve, apres tout,
que je vous en demande,
C'est de ne plus souffrir
qu'Alceste vous pretende,
De le sacrifier, madame,
a mon amour,
Et de chez vous enfin le
bannir des ce jour.

Celimene

Mais quel sujet si grand
contre lui vous irrite,
Vous a qui J'ai tant vu
parler de son merite?

Oronte

Madame, il ne faut point
ces eclaircissements;
Il s'agit de savoir quels

ب) ترجمهٔ فارسی محمود هدایت

ارنُت

خانم این با شماست که معلوم
کنید با این علاقهٔ مفرط
مایلید من بشما بستگی داشته
باشم یا نه
من باید از طرف شما اطمینان
کامل حاصل کنم
وگرنه دلباخته‌ای نمی‌پسندد که او
را با دیگران بسنجند
اگر عشق من توانسته در شما مؤثر
واقع شود
شما هم نباید در مقابل برای من
ظاهرسازی کنید
بالاخره رك و راست از شما
میخواهم
که بیش از این معطّل تقاضاهای
آلسست نشوید.
و او را خانم فدای عشق من کنید
و ازامروز اورا از پیش خود برانید

سلیمن

نمیدانم چه امر مهمّی شما را
برعلیه او برانگیخته
مگر بارها خودتان از لیاقت او با
من سخن نگفته‌اید؟

ارنت

خانم این توضیحات مورد ندارد
باید دانست که احساسات شما
چیست

ج)ترجمهٔ فارسی میرزا حبیب اصفهانی

امیدی

بلی تونی که درین عقد اینچنین
فرخ
توان دهی خانم بر قبول من پاسخ.
مرا ز جان تو بایست پاسخی
شافی
بعاشق این همه سرگشتگی بود
کافی
زمان وعدهٔ خانم بسر نمی‌آید
نفس برآمد و کام از تو برنمی‌آید.
اگر ز آتش عشقم ترا بود تأثیر
چرا بلفظ صریحی نمی‌کنی تقریر
بود دلیل سؤال من از تو غیرت آن
که بینم آنگه ترا مونس است از
خواهان.
اگر تراست بمن میل واقعی او را
فدای من کن و ز امروزه‌اش بر آن
ز اینجا

فتینه

چه اوفتاده که اینسان به مونس
آشفتی
نه آنهمه سخن از فضل او همی
گفتی.

امیدی

حقیقة اینکه ازین پیش شرح
حاجت نیست
سخن بود بسر اینکه رای خانم

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسیّ محمود هدایت	ج)ترجمهٔ فارسی میرزا حبیب اصفهانی
sont vos sentiments. Choisissez, s'il vous plait, de garder l'un ou l'autre; Ma resolution n'attend rien que la votre.	لطفاً هرکدام از ما دو نفر که باید بمانیم انتخاب کنید تصمیم من فقط متکّی بتصمیم شماست	چیست. بخوان هر آنکه دلت خواست زان هر آنکه نخواست مراست رای که امروزه رای رای شماست.
Alceste	**آلسست**	**مونس**
Oui, monsieur a raison; madame, il faut choisir; Et sa demande ici s'accorde a mon desir. Pareille ardeur me presse, et meme soin m'amene; Mon amour veut du votre une marque certaine: Les choses ne sont plus pour trainer en longueur, Et voici le moment d'expliquer votre coeur.	بلی خانم آقا حق دارند انتخاب کنید تقاضای او با میل من نیز موافق است همان حرارت و شوق مرا هم رنج میدهد قلب من متوّقع آنست که از شما هم علاقه‌ای بظهور رسد دنباله هر چیزی را نباید اینهمه کشید همین الساعه موقع بروز احساسات شماست	درین معامله خانم جناب حق دارد دلم موافقت او بخویش بگمارد. بیاوریده مرا شوقی اینچنین مطلق که بشنوم ز دهانت مگر که حرفی شق. چرا دراز کشد کار پیش از ین باری زمان زمان بیان است هان نه یا آری.
Oronte	**ارنُت**	**امیدی**
Je ne veux point, monsieur, d'une flamme importune Troubler aucunement votre bonne fortune.	آقا من ابداً نمیخواهم از عشق خود زحمتی برای شما تولید و نیکبختی شما را بهم بزنم	جناب بنده نخواهم بخواهشی گستاخ بروی تو ز سعادت به بست راه فراخ.
Alceste	**آلسست**	**مونس**
Je ne veux point, monsieur, jaloux ou non jaloux Partager de son coeur rien du tout avec vous.	منهم نمیخواهم آقا حسود یا غیرحسود چیزی از محبّت او با شما تقسیم کنم	جناب بنده نخواهم حسود و غیرحسود بشاهراه دلش با تو یار و همره بود.

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی محمود هدایت	ج) ترجمهٔ فارسی میرزا حبیب اصفهانی
Oronte Si votre amour au mien lui semble preferable...	**ارنُت** اگر عشق شما برای او نافع‌تر از عشق من باشد...	**امیدی** اگر ترا ز ره میل بیش از مز خواست...
Alceste Si du moindre Penchant elle est pour vous capable...	**آلسست** اگر او کمترین تمایلی را بشما داشته باشد	**مونس** اگر ترا ز ره مهر چهره شوق آراست...
Oronte Je jure de n'y rien pretendre desormais.	**ارنُت** من قسم میخورم که در این موضوع هیچگاه تجدیدمطلع نکنم	**امیدی** بذات که نجویم از او اثر هرگز.
Alceste Je jure hautement de ne la voir jamais.	**آلسست** و من قسم میخورم که هرگز رنگ او را نه بینم	**مونس** بذات حق نبرم نام او دگر هرگز.
Oronte Madame, c'est a vous de parler sans contrainte.	**ارنُت** خانم این با شماست که بدون اکراه و اجبار جواب بدهید	**امیدی** بگوی خانم کس را بتو نباشد زور.
Alceste Madame, vous pouvez vous expliquer sans crainte.	**آلسست** خانم شما میتوانید بدون وحشت میل خود را اظهار دارید	**مونس** بگوی خانم هستی درین سخن معذور.
Oronte Vous n'avez qu'a nous dire ou s'attachent vos voeux.	**ارنُت** همینقدر شما بگوئید که تمایلتان بکیست	**امیدی** همین بگو تو که از ما دو نسبت بتو کیست.
Alceste Vous n'avez qu'a trancher et choisir de nous deux.	**آلسست** شما باید موضوع را ختم و یکی از ما را انتخاب کنید	**مونس** همین بگو تو که از ما دو منتخب بتو کیست؟

۱

الف) متن فرانسه

Oronte

Quoi! sur un pareil choix
vous semblez etre en peine!

Alceste

Quoi! votre ame balance
et parait incertaine!

Celimene

Mon Dieu! que cette ins-
tance est la hors de saison!
Et que vous temoignez tous
deux peu de raison!
Je sais prendre parti sur
cette prererence,
Et ce n'est pas mon coeur
maintenant qui balance:
Il n'est point suspendu sans
doute entre vous deux,
Et rien n'est si tot fait que
le choix de nos voeux;
Mais je souffre, a vrai dire,
une gene trop forte
A prononcer en face un
aveu de la sorte:
Je trouve que ces mots,
qui sont desoblígeants,
Ne se doivent point dire en
presence des gens;
Qu'un coeur de son pen-
chant donne assez de
lumiere,

ب) ترجمهٔ فارسی محمود هدایت

ارنُت

چطور مثل اینست که برای این
انتخاب در زحمتید

آلسست

چطور روح شما مردد و غیر ثابت
مینماید

سلمین

خدای من! چقدر این اصرار شما
بیمورد است
و هر دو بی‌انصافی بخرج میدهید
خودم میدانم که کدامیك را ترجیح
دهم
تردید و دودلی هم در قلب خود
حس نمیکنم
بلاشك بین شما دو نفر هم ابداً
مردد نیستم
و چیزی هم سهل‌تر از این
انتخاب نخواهد بود
ولی حق اینست که برای من
زحمت بسیار دارد
که در حضور شما چنین اعترافی
کنم
تصور میکنم این سنخ کلمات
ناهنجار
نباید در حضور اشخاص گفته
شود
زیرا دلی که شیفتهٔ کسی است
همیشه بخود امیدواری میدهد
و نباید بدون رعایت این معنی
اظهاری کرد

ج) ترجمهٔ فارسی میرزا حبیب اصفهانی

امیدی

مگر چه طور نیاری یکی بخود
خوانی؟

مونس

مگر چه طور نیاری یکی ز خود
رانی.

فتینه

تبارك‌الله ازین مسیرمان بیهنگام.
تعبر کم خردی چیست دیگر این
را نام.
کرا دهم تن و بگزینمش خودم
دانم.
تردد و دو دلی... نیست چندانم
نیستم میان شما دو بهیچوجه دو
دل
قبول و رد شما نیست اینقدر
مشکل
ولیك راست بگویم بود بمن دشوار
که اینچنین سخنی روبرو کنم
اقرار.
یکی سخن که کسی خوش
ندارددش چو شنفت
بزعم من نسزد روبروی مردم
گفت.
چو بی خطا دلی از میل داده
آگاهی.
چرا خطا بکنند زان پس از
دگرراهی.
چه حاجتی بصراحت کنایت ار
بتوان

الف) متن فرانسه

Sans qu'on nous fasse aller jusqu'a rompre en visiere,
Et qu'il suffit enfin que de plus doux temoins
Instruisent un amant du malheur de ses soins.

Oronte

Non, non, un franc aveu n'a rien que j'apprehende;
J'y consens pour ma part.

Alceste

Et moi, je le demande;
C'est son eclat surtout qu'ici j'ose exiger,
Et je ne pretends point vous voir rien menager.
Conserver tout le monde est votre grande etude;
Mais plus d'amusement et plus d'incertirude:
Il faut vous expliquer nettement la-dessus,
Ou bien pour un arret je prends votre refus;
Je saurai, de ma part, en pliquer ce silence,
Et me tiendrai pour dit tot le mal que j'en pense.

ب) ترجمهٔ فارسی محمود هدایت

باید[۱] عندالاقتضا با کمال ملایمت عاشق را بعدم موفقیت آگاه نمود

ارنُت

نه نه ابداً چنین اقرار صریحی برای من وحشتناک نیست
و من بسهم خود راضیم

آلسست

منهم همین تقاضا را دارم
بخصوص برای اهمیّت آن من اینجا تقاضای گفتن آنرا دارم
و ابداً انتظار هیچگونه رعایتی را هم از شما ندارم
همه را راضی نگاهداشتن شاهکار شماست
ولی این عمل هم پرزحمت است و هم مایهٔ عدم اطمینان
باید رضای قلبی خود را در این خصوص ظاهر سازید
یا ردخودرا اعلام دارید
من بسهم خود میتوانم این سکوت را معنی کنم
ضمناً از گفتن تمام عیوبی که در آن تصور میکنم خودداری مینمایم

ج) ترجمهٔ فارسی میرزا حبیب اصفهانی

گره ز دست چو حل شد چه حاجت از دندان.
بود بعاشق عاقل اشارتی کافی
بنا مرادی او هست پاسخی شافی.

امیدی

نه نه صریح کن اقرار کاینچنین خواهم
من از جواب نترسم

مونس

و من هم این خواهم
صریح لفظ تو خواهم بجرأت بسیار
بر آن سرم که مدارات نشنوم این بار
بزرگتر هنر تو رعایت همگی است
دگر ببازی و تردید بیش ازین جا نیست.

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی محمود هدایت	ج) ترجمهٔ فارسی میرزا حبیب اصفهانی
Oronte Je vous sais fort bon gre, monsieur, de ce courroux Et je lui dis ici meme chose que vous.	**ارنُت** آقا شما را در این خشم خیلی ذی حق می‌بینم منهم اینجا همین را که شما گفتید باو گفتم	**امیدی** ببایدت سخنی صاف و پاك در این باب
Celimene Que vous me fatiguez avec un tel caprice! Ce que vous demandez a-t-il de la justice? Et ne vous dis-je pas quel motif me retient? J'en vais prendre pour juge Eliante, qui vient.	**سلیمن** با این اصرار مرا خسته کردید! این چیزی که شما سؤال میکنید آیا انصاف است؟ و بشما نگفتم که چه چیز مرا از گفتن باز میدارد؟ من الیانت را که میآید حکم قرار میدهم.	**مونس** و یا سکوت من آن گیرش بجای جواب. رد خویش کنم حمل آن بخاطر شاد که هست پاسخ لفظی هر آنچه باداباد.
		امیدی جناب حق دهمت راست ز آنچه آشفتی منش نگویم الاّ همانکه تو گفتی.
		فتینه ازین تلون طبعم رسید رنج گزاف حق است خواهشتان؟ خود بخود دهید انصاف. مگر نگفتمتان چیست بسته دست مرا حکم بشو بمیان خوب آمدی لیلا.



میرزا حبیب اصفهانی.

نمایشنامه گزارش مردم گریز
چاپ استانبول - ۱۲۸۶ هـ.ق.

گزارش مردم گریز

اشخاص

مونس	عاشق فتنه
ناصح	دوست مونس
کیدی	شاعر وعاشق فتنه
خدیجه	
لیلا	دختر عم فتنه
زلیخا	دوست فتنه
نعیم بک / نعمان بک	دو بک از اهل درخانه
بهرام	خدمتکار فتنه
شاه بداق	خدمتکار مونس

یک نفر فراش رئیس دیوان

مجلس درخانهٔ فتنه

پردهٔ سیوم

مجلس اول . نعمان بک . نعیم بک

نعمان بک نعیم شخص تو در چشم تست بس دلکش
همه خوش است ترا هیچ نیست ناخوش .
کمانت ارنکنی خیره چشم خود باری
بدین سرور دلیلی بزرگ هم داری .

نعیم بک بلی که دارم زیراکه خود چو می کردم
نیابم انچه زند نیش غصه ام هر دم .
غناست هست وجوانی است هست وبهرزاد
ز چند راه بآنهم توان نجابت داد .
ز رتبتی که بمن خانواده ام بخشد
کم است پایه کزان پای شان من لخشد .
ز زهرهٔ که بود مایهٔ سرافرازی
نصیب من همه دانند بی شد اندازی .

حکایت

طبیب اجباری

ترجمه از فرانسه بفارسی

مقدمه پردهٔ اول اشخاص

موسی طبیب اجباری

زلیخا زن موسی

طهماس همسایهٔ موسی

حفیظ نوکر جد دیك

شهباز نوکر جد دیك

طبیب اجباری ـ ۱۳۰۶ هـ.ق.



محمدحسن خان اعتمادالسلطنه.

نمایشنامهٔ «عروسی جناب میرزا» ـ ۱۳۲۲ هـ.ق.

نخواهد شد حال آنچه مصلحت میدانی بکن

جناب میرزا خود را محصور بین الحاصرین دید

اگر قبول کند قرمساقی و قیادت را بگردن خود گرفته

و اگر رد نماید بعلاوه آنکه سی هزار تومان مال از چنگش

بیرون میرود قریب بدویست هزار تومان مال خودش

از میانه رفته دیگر بگیرش نخواهد آمد جناب میرزا از این

بین از شدت فکر خواب ربود در میانهٔ خواب و بیداری

شنید که گویندهٔ در میان زمین و آسمان میگوید زنی خوشگل

و جوان و سی هزار تومان جهیز را اگر از دست دادی دنیا

دشمنی قرمساقی نقلی نیست برهرابه بگیری همین دو دشمنی است

جناب میرزا از خواب غفلت بیدار شده

و این ندا را از عالم غیب شمرده از جملهٔ کرامات خود

محسوب داشت تمکین باتمام امر خیر بود و گذشت

آنچه گذشت قلم اینجا رسید و سر بشکست

فکان ما کان مما لست اذکره فظن خیرا و لاتسئل عن الخبر

بتاریخ بیست نهم شهر ربیع الاول هزار و سیصد و بیست و دو

در دارالخلافهٔ طهران ناصره تحریر شد لوی ئیل ۱۳۲۲

محمد طاهر

کاتب شکرالله

۴. «طبیب اجباری» در ترجمهٔ «محمدحسن خان اعتمادالسلطنه»

یکی از اولین نمایشنامه‌هائی که در داخل کشور به زبان فارسی برگردانیده شد، **طبیب اجباری** است که در سال ۱۳۰۶ هـ.ق در «دارالترجمه مدرسه مبارکهٔ دارالفنون» ترجمه و بنام «محمدحسن خان اعتمادالسلطنه» به چاپ می‌رسد. همین ترجمه در سال ۱۳۲۲ هـ.ق در «مطبعهٔ خورشید» تجدید چاپ می‌شود. در روی جلد کتاب همین چاپ نوشته شده: «این کتاب را که خالی از مزه نیست، مرحوم محمدحسن خان اعتمادالسلطنه از فرانسه بفارسی ترجمه کرده وبعد از تصرفات شخصی بطبع رسانیده بود. چون نسخهٔ آن نادر و نزدیك بود از میان برود و برای بعضی از طبقات مردم اسباب تنبه و تذکر بود در مطبعهٔ سربی: بطبع رسید...»[۹۲].

اخبار مربوط به ترجمهٔ این نمایشنامه توسط اعتمادالسلطنه گوناگون است. برخی هم ترجمهٔ «طبیب اجباری» را به «علی‌اکبر خان مزین‌الدوله نقاشباشی» و برخی دیگر به «ذکاءالملك»[۹۳] نسبت داده‌اند.

در رابطه با انتساب ترجمهٔ «طبیب اجباری» به میرزا علی اکبر خان مزین‌الدوله، حسن شیروانی نقل می‌کند که: «مزین‌الدوله روزی به عرض شاه میرساند که نمایشنامهٔ «طبیب اجباری» مولیر را ترجمه کرده و آنرا برای نمایش آماده نموده است و تقاضا میکند شاه نمایش را ببینند. در واقع این اولین نمایشی است که به صورت صحیح در حضور ناصرالدین شاه به معرض نمایش گذارده شده است»[۹۴]. متأسفانه شیروانی مأخذ گفتار خود را ذکر نکرده و نمی‌دانیم براساس چه سندی این خبر را می‌دهد. اما در این میان یك نکته معلوم است و آن این که مزین‌الدوله اولین کسی درایران بود که با افتتاح تماشاخانهٔ دارالفنون و بنابر مسئولیتی که در ادارهٔ تماشاخانه داشته، احتمالاً دست به ترجمه هم زده و آن ترجمه‌ها را نیز در تماشاخانه به اجرا در آورده است. ما نیز این احتمال را می‌دهیم که ترجمهٔ «طبیب اجباری» بایستی از آن مزین‌الدوله باشد. اما از آنجا که سند و مدرکی دال بر اثبات نظرمان نداریم، فعلاً بحث را مسکوت باقی گذاشته و تا پیدا شدن مدارك کافی در له گفتارمان، ترجمه را از آن اعتمادالسلطنه دانسته و در ارتباط با اعتمادالسلطنه به عنوان مترجم «طبیب اجباری» بحث را ادامه می‌دهیم. اما قبل از آنکه به گفتارمان راجع به

---

۹۲. مولیر: **طبیب اجباری**، ترجمهٔ اعتمادالسلطنه، مطبعهٔ خورشید، ۱۳۲۲هـ.ق.

۹۳. میرزا محمدحسین ذکاءالملك فروغی مدیر دارالترجمه و دارالطباعه دولتی و مترجم زبان عربی و فرانسه بود که از نویسندگان و شاعران و روشنفکران عصر خود بشمار می‌رفت و شهرت دارد که بسیاری از کتابهائی که بنام اعتمادالسلطنه بچاپ رسیده در حقیقت به نگارش و تصحیح او بوده است. (۱۳۲۵ ـ ۱۲۵۵ق).

۹۴. **هنر نمایش**، همان، ص ۲۷.

اعتمادالسلطنه و این ترجمه بپردازیم، طرح دو نکته ضروریست. اول آنکه اعتمادالسلطنه نام بسیاری از کتابهائی را که خود تألیف و ترجمه کرده در «روزنامه خاطرات» آورده، اما کوچکترین اشاره‌ای دال بر اینکه «طبیب اجباری» را هم ترجمه کرده است نمی‌کند. دوم اینکه رابطه و برخوردش با افتتاح تماشاخانهٔ دارالفنون آنقدر حسنه نبوده که او را وادارد تا دست به ترجمهٔ نمایشنامه بزند. فی‌المثل در یادداشت ۹ جمادی‌الثانی ۱۳۰۳هـ.ق خود می‌نویسد: «چندی است در مدرسه دارالفنون وزیر علوم گویا تماشاخانه باز کرده. بازیگرها فرنگیها هستند که ابداً بازی نمیدانند وزبان نمی‌فهمند. اما طوطی‌وار فارسی یاد گرفته‌اند.»[۹۵] این یادداشت حاکی از آن است که اعتمادالسلطنه ارتباط نزدیکی با تماشاخانهٔ دارالفنون نداشته است.

چنانکه در قبل نیز گفتیم، راجع به اعتمادالسلطنه نظرات گوناگون وحتا بسیار متناقض ابراز شده است. برخی او را ستوده وبرخی او را تا حد «شارلاتان» نیز نکوهش کرده‌اند. اما در این میان آنچه که غیرقابل انکار است، این است که اعتمادالسلطنه در میان خیل درباریان و رجال تهی مغز دوران ناصری، خدمتهای فراوانی انجام داده و بهرحال شخصیتی قابل احترام دارد.

محمدحسن خان اعتمادالسلطنه از تحصیل کرده‌های دارالفنون بود که بعدها به «رتبهٔ سرهنگی» نیز رسید، و در سال ۱۲۸۰هـ.ق نمایندهٔ نظامی ایران در پاریس گردید، و در همین مأموریت است که زبان فرانسه خود را تکمیل می‌کند. او در سال ۱۲۸۴ به ایران بازگشته و به سمت «مترجم حضوری» دربارتعیین می‌شود. درسال ۱۲۸۷ ابتدا مسئولیت روزنامهٔ رسمی و بعد ریاست «دارالترجمه» به وی واگذار شده و لقب «صنیع‌الدوله» را می‌گیرد. بالاخره پس از چند شغل دیگر در سال ۱۳۰۰هـ.ق وزیر انطباعات شده و در سال ۱۳۰۴هم به لقب «اعتمادالسلطنه» مفتخر می‌شود. ایرج افشار در مقدمهٔ «روزنامه خاطرات» دربارهٔ او چنین می‌نویسد:

> صنیع‌الدوله مردی پرکار، مدیر و علاقه‌مند به‌تحقیقات ادبی بود. در مدت ادارهٔ امور دارالتألیف و دارالترجمه با کفایت تمام توانست کتب زیادی رابه تألیف و ترجمه برساند و جمعی کثیر از فضلا و دانشمندان عصر را درحلقهٔ علمی و ادبی مجتمع سازد و چون از پشتیبانی خاص شاه برخوردار بود مصدر خدمات گرانقدرومهمی واقع شد، زیرا که شاه به نشر معارف و طبع کتب علاقهٔ مخصوص و وافر داشت.
> گزارشهائی که صنیع‌الدوله از کار مجالس دارالتألیف و دارالترجمه منظماً به عرض شاه می‌رسانیده است مؤید بر طرز کار مرتب و علاقهٔ سرشار و مراقبت اوست. بهمین ملاحظات بود که به علت شهرت علمی به عضویت مجمع جفرافیائی پطرزبورغ

۹۵. روزنامه خاطرات، همان، ص ۴۱۷.

انتخاب شد.(۹۶)

اما «ادوارد براون» نظر دیگری راجع به اعتمادالسلطنه دارد که چنین است:

دیگری محمدحسن خان اعتمادالسلطنه است... که وزیر مطبوعات بود... نظر به توضیح مقامات معتبر اگرچه خود او عاری از معلومات عمیق بود و صرفاً روی این اصل این کتابها تحت نظارت و کنترل وزارت مطبوعات و بوسیله دانشمندانی که از هر سمت جمع کرد نوشته شد و باین سبب نوشته‌های آنان بنام خود وی منتشر گردید و نظر باینکه کتابها تحت نام وی بچاپ رسیده‌اند لهذا بنام وی شناخته میشوند وبنابراین ضرورتاً چنین توصیف میشوند.(۹۷)

راجع به نقش اعتمادالسلطنه به عنوان وزیر انطباعات و رابطه‌اش با دستگاه سانسور در آن وزارتخانه، «آدمیت» می‌نویسد:

اعتمادالسلطنه بعنوان وزیر انطباعات در انتشار آثار تاریخی و اجتماعی اروپائی بیعلاقه نبود، و همتی در این امر بخرج می‌داد. دستگاه دارالترجمهٔ دولتی هم که در آن برخی مترجمان قابل در کار بودند و ریاست آن با نویسندهٔ دانشمند میرزا محمدحسین خان ذکاءالملك بود، گرایش قطعی به روشنفکری داشت. آثار سودمندی را به ترجمه می‌رساندند... گفتنی است اعتمادالسلطنه که طعم سانسور را چشید و دو تا از کتابهایش توقیف گردید و رفت و دلخور گشت، خودش دستگاه ممیزی و سانسور مطبوعات را تعبیه کرده بود.(۹۸)

و در مورد خبر ترجمهٔ «طبیب اجباری»، و انتساب آن به اعتمادالسلطنه، آرین پور می‌نویسد:

اعتمادالسلطنه علاوه بر تألیفات... ترجمه‌هایی نیز از قبیل شرح حالها و داستانها و رمانها دارد که از آن جمله است:... طبیب اجباری از مولیر... کمدیهای طبیب اجباری و گیج(۹۹)، که نسخه‌های آنها کمیاب است، و ما یك نسخه از طبیب اجباری در دست داریم که آن را محمدحسن خان اعتمادالسلطنه ترجمه و اقتباس کرده است و در تاریخ

---

۹۶. روزنامه خاطرات، همان، صفحه پانزده.

۹۷. تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران، جلد سوم، همان، ص ۱۳۷ ـ ۱۳۶.

۹۸. آدمیت، فریدون: ایدئولوژی نهضت مشروطیت، پیام، ۱۳۵۵، ص ۵۴ ـ ۵۲.

۹۹. گویند که نمایشنامه‌های گیج [L' Etourdi] و عروسی اجباری [Le Mariage Force] نیز از ترجمه‌های اعتمادالسلطنه می‌باشند اما هرچه جستجو کردیم به متون آنها دست نیافتیم.

۱۳۲۲هـ.ق درتهران چاپ شده...[۱۰۰]

می‌دانیم که اعتمادالسلطنه با کتابهای فرنگی آشنائی داشته و در سفر خود مقادیر زیادی از این کتابها را نیز خریداری و با خود به ایران آورده است. در این باره در یادداشتهایش می‌نویسد: «دوساعت بعدازظهر به کتابخانه و موزهٔ شهر لندن رفتم. کتابهای عربی و فارسی و ترکی زیاد دیدم...»[۱۰۱] و یا در یادداشت دیگری می‌نویسد: «... بعد دکان کتاب فروشی خودم رفتم...»[۱۰۲].

طبیب اجباری در سال ۱۲۸۶هـ.ق در استانبول و توسط «احمد وفیق پاشا» و با عنوان «زوراکی طبیب» ترجمه شده بود. اما اعتمادالسلطنه آن را از متن اصلی فرانسه به فارسی برگردانیده وبطور حتم هم بعد از تجربهٔ صحنه‌ائی آن را به چاپ رسانیده است. به همین دلیل تطبیق ترجمه با آنچه که در روی صحنه تماشاخانه دارالفنون اجرا شده، این ترجمه از یك ویژگی خاص نمایشی و ادبی برخوردار شده است.

اجرای طبیب اجباری در تماشاخانه دارالفنون و احتمالاً به «رژیسوری» علی‌اکبر خان نقاشباشی و با بازیگری گروه مقلدان، نمایش را تحت تأثیر ارزشهای اجرائی تقلید قرار داده است. البته نزدیك بودن عناصر و عوامل تقلید و «فرس» نیز خود امکان این تأثیرگذاری را به مقدار زیادی فراهم ساخته است. به همین دلیل ترجمهٔ طبیب اجباری نه تنها برگردان آزادی از متن اصلی است بلکه نشانه‌هائی از نمایش تقلید را نیز در خود دارد. چنانکه زبان به کار گرفته شده، زبان محاوره‌ای و کمیك خاص نمایشهای تقلید است. استعمال کلمات و الفاظی چون«والله»، «بچش»، «اف»، «واپور»، «جاکشی» و دهها نمونه دیگر همه از زبان عامیانهٔ تقلید وارد این ترجمه شده است:

زلیخا: چش چش، چه نامربوط میگویی‌ها، بگو ببینم چه میگفتی مردشو سر خرت را ببرد.[۱۰۳]

توضیحات صحنه‌ای که در متن فرانسه نمایشنامه وجود ندارد، در ترجمهٔ فارسی بطور گسترده و دقیقی آورده شده و بی‌شك از توضیحاتی هستند که مترجم تحت تأثیر اجرای نمایشنامه در تماشاخانه و بطور تطبیقی داده است. فی‌المثل مولیر بنابر ساختمان نمایشی این دسته از کمدیهای خود، هیچگونه توضیح اضافی از مکان رویداد نمایش

---

۱۰۰. از صبا تا نیما، جلد اول، صفحات ۲۸۶، ۳۴۱.
۱۰۱. روزنامهٔ خاطرات، همان، ص ۶۵۱.
۱۰۲. ایضاً، ص ۶۵۵.
۱۰۳. طبیب اجباری، همان، ص ۶.

نداده است. در حالیکه در ترجمهٔ فارسی، مترجم شرح مفصل و دقیق و باب طبع و هضم خوانندهٔ فارسی زبان داده است:

> خانهٔ محقری در میان جنگل واقعه در حدود قریهٔ فیروزآباد بنظر میاید که عبارت از دو اطاق در و پنجره شکسته است. نصف یکی از آن دو اطاقرا با یك عدد آهکی سه زرعی فرش کرده و بعضی اسباب در چادرشب شطرنجی وصله‌دار پیچیده تکیه آنرا بدیوار داده‌اند. در یکی از طاقچه‌های این اطاق سماور کج و معوج چرکی از حلبی و کتری سیاه و دو استکان لب پریده در دو نعلبکی بند زده و در کیسه از شلهٔ قرمز کهنه بعضی اسباب دیده میشود که باید وافور و لوازم آن باشد. در سایر طاقچه‌ها کاسه و بشقابهای بدل چینی یا کاشی آبی و یك قلیان کثیف گلی و در یك گوشهٔ اطاق هم یك کلك شکسته آثاث البیت اینخانه را تکمیل مینماید...(۱۰۴)

همینطور ثبت و توضیح حرکات و رفتار و عکس‌العمل‌های بازیگران که در متن اصلی بندرت دیده می‌شود و بسیار به اختصار هم آمده، در ترجمهٔ اعتمادالسلطنه بطور مفصل وجوددارد و این خود دلیل دیگری بر صحت نظریه تطبیق ترجمه با اجرای آن در روی صحنه تماشاخانه است. برای مثال قسمتی از مجلس پنجم از پردهٔ اول را مقایسه می‌کنیم:

Valere: Monsieur, n'est-ce pas vous qui vous appelez Sganarell?

Sganarelle: Eh quoi?

Valere: Je vous demande si ce n'est pas vous se nomme Sganarelle.

Sganarelle: **(Se Tournant vers Valere, puis vers Lucas.)** Qui et non, selon ce vous lui voulez.(105)

ترجمهٔ صحنه بالا به فارسی چنین می‌شود:

والری: آقا، اسم شما اسکانارل نیست؟

اسگانارل: برای چه؟

والری: سئوال میکنم اسم شما اسگانارل نیست؟

اسگانارل: (اول به والری نگاه میکند و بعد به لوکاس.) بله و نه. بستگی دارد به چیزی که از او می‌خواهید.

---

۱۰۴. طبیب اجباری، همان، ص ۳ ـ ۲.

105. Moliere, Theatre, Tome III, P. 171.

اعتمادالسلطنه صحنه فوق را در برگردان خود از آن به فارسی چنین آورده:

شهباز: (نزدیك بموسی آمده میپرسد) آقا اسم جنابعالی سرکار میرزا موسی نیست؟
موسی: چه میگویی؟
شهباز: میپرسم که اسم جنابعالی میرزا موسی نیست.
موسی: (با یکچشم شهباز و بچشم دیگرَ حفیظ را وارنداز کرده قدری بفکر فرو رفته سر را بلند کرده بآنها میگوید) بلی چه میخواهید؟[۱۰۶]

چنانکه از مقایسه صحنه‌های فوق برمی‌آید، اعتمادالسلطنه تحت تأثیر اجرای نمایشنامه در تماشاخانه [دارالفنون؟] بسیاری از ویژگیهای اجرا را به درون ترجمهٔ خود آورده است.

تطبیق موضوع نمایشنامه و شخصیت‌های آن با مسائل و اشخاص حقیقی از جمله کارهای دیگر مترجم بوده که درحاشیهٔ چاپ اول کتاب آمده، ولی در چاپ بعدی حذف گردیده است. از جملهٔ این توضیحات، تطبیق موضوع نمایشنامه و شخصیت اصلی آن یعنی «اسگانارل» طبیب قلابی با «حکیم حیاط شاهی»[۱۰۷] است. البته واضح است که قصد مترجم بیشتر تمسخر «حکیم شاهی» بوده است. در مجلس سوم از پردهٔ چهارم مترجم آورده:

در خانهٔ بزرگان اطبا باید حکما بجهةرواج کارشان یا با دده خانم یا مه مه خانم خواجه گیس سفید عشقبازی کنند...[۱۰۸]

از این گونه توضیحات تطبیقی که در متن اصلی وجود ندارد، در چاپ اول کتاب فراوان به چشم می‌خورد. احتمالاً این تأثیر را مترجم از شیوهٔ کار بازیگران نمایشهای تقلید پذیرفته و در ترجمهٔ خود به کار بسته است.

□

---

۱۰۶. طبیب اجباری، همان، ص ۲۷.
۱۰۷. این شخص «حکیم‌الممالك» یکی از اطبای دربار ناصرالدین شاه بوده است.
۱۰۸. طبیب اجباری، همان، ص ۸۸.

نمایشنامهٔ **طبیب اجباری**(۱۰۹) را مولیر در سال ۱۶۶۶ و قبل از نگارش «مردم گریز» می‌نویسد. کمدی کوتاه و شاد و سبکی است که در میان آثار مولیر و در مقایسه با آثاری چون «مردم گریز»، «تارتوف» و «مریض خیالی»، اثر چندان با ارزشی به شمار نمی‌ورد. اما در میان «فرس»های مولیر برای خود صاحب مقامی است. مولیر این کمدی را در هجو «صنف طبیب» نوشته که اتفاقاً موضوع چند نمایشنامه دیگر وی نیز هست. از جملهٔ این کمدیها می‌توان به غیراز «طبیب اجباری»، از «عشق طبیب»(۱۱۰)، «مریض خیالی» و «دکتر پرنده»(۱۱۱) نام برد.

داستان «طبیب اجباری» چنانکه از نامش پیداست، داستان هیزم شکنی بنام «اسگانارل» و زنش «مارتین» است که سر ناسازگاری دارند و مرد تنبل بجای کار و فعالیت، دائم درحال شرب مسکرات است و زن را به باد کتك می‌گیرد. در صحنهٔ زیر خصوصیات یکدیگر را طی یك گفتگو به خوبی نمایان می‌سازند:

مارتین: مرتیکهٔ مست و احمق!
اسگانارل: کتك می‌خوری.
مارتین: دائم‌الخمر!
اسگانارل: شلاقت می‌زنم.
مارتین: جانور زشت!
اسگانارل: چوب می‌خوری.
مارتین: پست! بدذات! دروغ‌گو! لات! مستحق اعدام! دزد گدا وحقه باز و لات...(۱۱۲)

در همین موقع دو تن از نوکران «ژرونت» یعنی «والری» و «لوکاس» که به امر ارباب در جستجوی پیدا کردن طبیبی حاذق برای دختر او هستند، به مارتین زن اسگانارل برخورد می‌کنند. زن به تلافی کتکی که از شوهر خورده، به آن دو نفر می‌گوید که شخصی بنام اسگانارل که در جنگل مشغول هیزم شکنی است در واقع طبیبی حاذق اما دیوانه است که تا کتك نخورد، طبابت نمی‌کند. والری و لوکاس به سراغ اسگانارل در جنگل رفته و ابتدا با نرمش و سپس با کتك ـ طبق توصیهٔ مارتین ـ به او می‌قبولانند که طبیبی بزرگ است. اسگانارل که بعد از کتك خوردن گویا امر بر خودش نیز مشتبه شده، همراه با نوکران به بالین دختر آمده و برای او که بخاطر عشق به جوانی بنام «لیندر» خود را به لالی زده، تجویزهای عجیب و غریب می‌کند. لیندر نیز بر سر راه اسگانارل قرار گرفته و با

---

109. Le Medecin Malgre Lui.   110. L'Amour Medecin.

111. Le Medecin Volant.

112. The Misanthrope and other plays, P. 168-9.

تطمیع او را راضی می‌کند تا او را به عنوان دستیار خود به ملاقات دختر ببرد. پس از انجام این کار و ملاقات دختر و پسر، آن دو فرار کرده و حقهٔ اسگانارل برملا می‌شود و...

در این نمایشنامه با یکی از «کاراکتر»های مشهور مولیر آشنا می‌شویم. این کاراکتر، «اسگانارل»است که تماماً توسط خود مولیر خلق شده و نقشش هم به وسیلهٔ خود مولیر در تماشاخانه ایفا می‌شده است. اسگانارل یکی از بزرگترین شخصیت‌های کمیك ادبیات نمایشی به شمار می‌رود. البته این کاراکتر در مقام قیاس با «دون کیشوت»[۱۱۳] و «فالستاف»[۱۱۴] نمی‌تواند قرار گیرد، اما علی‌رغم کم و کاستیهائی که دارد، از یك امتیاز یگانه نیز برخوردار است و آن این است که در هر یك از آثار مولیر، شخصیتی مجزا دارد.

اسگانارل هرگز در یك قیافه واحد ظاهر نشده، بلکه گاهی دهقان، گاهی پیشخدمت و گاهی هم در لباس یك پاریسی خرده بورژوا در نمایشنامه‌ها ظاهر می‌گردد. اگرچه در هر یك از نمایشنامه‌هائی که ظاهر می‌شود، نام فامیلی‌اش عوض می‌شود، اما هر بار به عنوان یك کاراکتر خودخواه، ترسو، دور و خراب کن، خود رأی و خودپرست و بالاتر از همه یك احمق، ویژگیهای خود را حفظ می‌کند. شخصیت اسگانارل درهفت اثر مولیر آمده است؛ اولین بار در «طبیب پرنده» ظاهر شده و بعد هم در «عشق طبیب»، «عروسی اجباری»، «دون ژوان»، «اسگانارل» وبالاخره هم در «طبیب اجباری».

□

برخلاف نمایشنامهٔ «مردم گریز» که توسط یك زبان واسطه ـ ترکی ـ به فارسی انتقال داده شده و همچنین زبان منظوم و محتوای تقریباً فلسفی آن که همه از جمله مشکلات انتقال آسان آن به‌زبان فارسی و استقبال آن از طرف خوانندهٔ فارسی زبان بود، ترجمهٔ «طبیب اجباری» مستقیماً از زبان فرانسه صورت گرفته و با داشتن مضمونی ساده و قابل فهم‌تر نسبت به «مردم گریز» و استعمال زبانی ساده‌تر باعث می‌گردد که این ترجمه از شهرت بیشتری در ادبیات ایران برخوردار شود.

برای مقایسه و تطبیق نمایشنامهٔ «طبیب اجباری»، چهار متن را مأخذ قرار داده‌ایم:

---

۱۱۳. Don Quixote، شخصیت اصلی و کمیك کتاب «سروانتس».

۱۱۴. Falstaff، شخصیت کمیك در نمایشنامه «شکسپیر».

۱) متن اصلی فرانسه آن(۱۱۵)،
۲) ترجمهٔ انگلیسی به نقل از انتشارات «پنگوئن»(۱۱۶)،
۳) ترجمهٔ فارسی اعتمادالسلطنه چاپ ۱۳۲۲هـ.ق(۱۱۷) و
۴) ترجمهٔ فارسی سیدعلی نصر، نسخهٔ خطی سال ۱۳۲۰ خورشیدی(۱۱۸).

عنوان نمایشنامه در متن فرانسه [LeMedicin Malgre Lui] است که ترجمهٔ آن تقریباً «طبیبی علیرغم خودش» می‌شود. این عنوان در ترجمهٔ انگلیسی [A Doctor in Spite of Himself] آورده شده که در واقع معادل صحیح عنوان فرانسهٔ آن است. اعتمادالسلطنه با توجه به مضمون نمایشنامه و از آنجا که عنوان خود نمایشنامه، عنوانی رسا در زبان فارسی نبوده، «طبیب اجباری» را برای آن انتخاب کرده است. این نمایشنامه به همین عنوان در ادبیات ایران شناخته و مشهور شده است. سیدعلی نصر نیز به تبعیت از اعتمادالسلطنه، عنوان «پزشك اجباری» را برای ترجمهٔ خود برگزیده است.

گذشته از تغییری که اعتمادالسلطنه در عنوان نمایشنامه داده، بنابر ضرورت آن روزگار و پیروی از شیوهٔ ترجمهٔ آثار ادبی به فارسی، هم مضمون وهم اشخاص نمایشنامه را به مقدار زیادی با مفاهیم ایرانی تطبیق داده است. این تغییرات و تطبیقات درترجمهٔ اعتمادالسلطنه فراوان هستند. نخست از اسامی اشخاص کمدی شروع می‌کنیم که چنین تغییر داده شده‌اند:

اسگانارل	Sganarelle	موسی
مارتین	Martine	زلیخا
روبرت	Robert	طهماسب
والری	Valere	شهباز
لوکاس	Lucas	حفیظ
ژرونت	Geronte	حیدربك
ژاکلین	Jacquelline	زرینه
لوسین	Lucinde	زهره
لیندر	Leandre	سعید بك
و...		

در ترکیب اشخاص نمایشنامه، مترجم بنابر اقتضای داستان، شخصیتی کاملاً ایرانی

115. Moliere: **Theatre**, Tome III, Hachette, 1949.

116. Moliere: **The Misanthrope and other plays**, Penguin, 1978.

۱۱۷. مولیر: طبیب اجباری، ترجمهٔ اعتمادالسلطنه، مطبعهٔ خورشید، ۱۳۲۲هـ.ق.

۱۱۸. مولیر: پزشك اجباری، ترجمهٔ سیدعلی نصر، نسخهٔ خطی، ۱۳۲۰ خورشیدی.

بنام «جهود» و با تمام خصوصیاتی که از این کاراکتر تاجر در ایران می‌شناسیم وارد کرده که در متن اصلی وجود ندارد:

شهباز: موسایی بیچانه چند؟
جهود: بحضرت عباس به امام بموسی چهار تومان قران تازه سکه داده‌ام اگر آنجور که گفتم نبود بده تومان هم نمیدادم.
حفیظ: جهود بازی در نیار ما کار فوری داریم...(۱۱۹)

از دیگر تغییرات و اضافاتی که مترجم در برگردان خود از نمایشنامه به فارسی داده، می‌باید از آوردن و تطبیق مسائل روز با موضوع نمایشنامه نام برد که مهمترین آن همانطور که در قبل نیزذکر شد، مسئلهٔ تطبیق و در نتیجه به انتقاد گرفتن «اطبا» ایرانی است:

موسی: (بتغیر) مردکه بمن چه آقات منتظر است. کسی این حرفرا میتواند بزند که از برای سواری طبیب اسب یا خری آورده باشد. در طهران کدام طبیبی مثل من است که تا کالسکه یا درشکه در خانه‌اش نبرند و حق‌المعالجهٔ او را که یکتومان است درکمال عذرخواهی دست شاگرد یا نوکرش ندهند از جای خود حرکت مینماید. شماها آنقدر خرید که از اسب گذشتیم اقلاً خری هم نیآورده‌اید. من چطورم از حکیم حیاط شاهی چه چیز من کم است که تا یکتومان حق القدم نگیرد بر سر هیچ مریضی از خودی و بیگانه نمیرود.(۱۲۰)

از این گونه انتقادات در نمایشنامه زیاد آورده شده وحتا به مسائل روزمره آن دوره نیزکشیده شده است. برای مثال از نقش و عملکرد «ماشین دودی» که در آن روزگار تازه به کار افتاده بود،این چنین انتقاد می‌شود:

شهباز: جناب حکیمباشی خری آورده‌ام که تندتر از ماشین حضرت عبدالعظیم راه میرود.(۱۲۱)

اگر از بحث راجع به موضوعات تطبیقی در ترجمهٔ اعتمادالسلطنه بگذریم، به مسئله چگونگی برگرداندن متن از فرانسه به فارسی می‌رسیم. همانطور که ذکر کردیم، زبان ترجمه، زبان شبه محاوره‌ای وعامیانه‌ایست که در اثر تطبیق با اجرای نمایش در

---

۱۱۹. طبیب اجباری، همان، ص ۴۵ _ ۴۴.
۱۲۰. طبیب اجباری، همان، ص ۴۰ _ ۳۹.
۱۲۱. ایضاً، ص ۴۲.

تماشاخانه توسط بازیگران تقلید این حالت را به خود گرفته است. اما اعتمادالسلطنه نیز همچون دیگر مترجمان آن روزگار، تلاشش بیشتر در انتقال روح و مفاهیم کلمات و جملات به فارسی بوده و زیاد در قید و بند برگردانی دقیق نبوده است. فی‌المثل یکی از این تغییرات، موضوع دائم‌الخمر بودن اسگانارل است که در ترجمهٔ اعتمادالسلطنه به سبب عدم رواج الکل در جامعهٔ آن روزگار ایران و همینطور رعایت موازین شرع، به «تریاکی» تبدیل شده است. این را مقایسه می‌کنیم: در متن فرانسه، درمجلس یکم از پردهٔ اول، مارتین، شوهرش اسگانارل را [Ivrogne](۱۲۲) خطاب می‌کند. ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن «دائم‌الخمر» می‌شود. این جمله در ترجمهٔ انگلیسی هم [Drunken sot that you are!](۱۲۳) آمده که همان معنی را می‌دهد. اما در ترجمهٔ اعتمادالسلطنه زلیخا به موسی «ای لولهٔ تریاک»(۱۲۴) خطاب می‌کند. علی نصر در اقتباس خود از «طبیب اجباری»، اسگانارل را همان «دائم‌الخمر» آورده است.

در مجلس یکم از پردهٔ اول، مارتین راجع به ازدواج خود با اسگانارل چنین می‌گوید:

Martine: Que maudit soit l'heure et le your ou je m'avisai dallar dire oui! (125)

که ترجمهٔ آن به فارسی می‌شود:

مارتین: لعنت بر آن ساعت و روزی که تصمیم گرفتم بله بگویم!

همین جمله در ترجمهٔ انگلیسی چنین برگردان شده:

Martine: A curse on the day and hour when I took it into my head to go and say "I will"!(126)

علی نصر نیز آنرا اینطور در اقتباس خود آورده:

حلیمه (مارتین): کاشکی روز عقدکنان زبانم لال شده بود و بله نمیگفتم.(۱۲۷)

اما برگردان اعتمادالسلطنه با تمام ترجمه‌های فوق تفاوت داشته و آن را، چنین ترجمه کرده است:

---

122. Moliere: Theatre, Tome III, P. 163.
123. The Misanthrope and other plays, P. 168.

۱۲۴. طبیب اجباری، همان، ص ۱۰.

125. Moliere: Theatre, Tome III, P. 161.
126. The Misanthrope and other plays, P. 167.

۱۲۷. پزشک اجباری، همان، ص ۱.

زلیخا: زبان آن آخوند لال شود که مرا برای تو عقد کرد. روی پدر و مادرم سیاه شود که مرا بتو دادند...[۱۲۸]

ترجمهٔ «طبیب اجباری» با استقبال بیشتری نسبت به ترجمهٔ «گزارش مردم گریز» مواجه می‌شود. زیرا که زبان شبه محاوره‌ای و عامیانه و تطبیق موضوع و اشخاص نمایش با مسائل و شخصیت‌های ایرانی، همه از عواملی می‌شوند که طبیب اجباری دو بار به چاپ رسد وتقریباً بین محافل کتابخوان شناخته شود. اما با توجه به شرایط اجتماعی و علی‌الخصوص حاکمیت اخلاق مذهبی بر جامعه، برای انتقال نمایش فرنگستان به ایران، ترجمهٔ «طبیب اجباری» به سبب موضوع ضداخلاقی و الفاظی که در آن به کار رفته، انتخاب مناسبی به نظر نمی‌آید. بهر صورت، ترجمهٔ «طبیب اجباری» تحت تأثیر حاکمیت نمایشهای تقلید بر صحنه‌های نمایش ایران، تأثیرگذاری و تحول پذیری کمدی فرنگی از کمدی ایرانی را به خوبی نشان می‌دهد.

برای تطبیق متن فرانسه با ترجمهٔ فارسی اعتمادالسلطنه، مجلس دوم از پردهٔ دوم را انتخاب کرده‌ایم. موضوع این است که اسگانارل (موسی) پس از اینکه به اجبار اعتراف می‌کند که طبیب است، به اتفاق نوکرهای ژورنت (حیدربك) برای معالجه دختر او به خانه ارباب می‌آیند:

---

۱۲۸. طبیب اجباری، همان، ص ۶.

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی	ج)ترجمهٔ فارسی اعتماد السلطنه
Valere Monsieur, preparez-vous. Voici notre medecin qui entre.	**والری** ارباب، آماده باشید. جناب طبیب ما تشریف می‌آورند.	**شهباز** آقا آقا آقا حکیمباشی آمد. حکیمباشی.
Geronte Monsieur, je suis ravi de vous voir chez moi, et nous avons grand besoin de vous.	**ژرونت** آقا از دیدار شما در اینجا خیلی خوشوقتم. ما به کمک شما خیلی احتیاج داریم.	**حیدربک** جناب حکیمباشی مشرف فرمودید. خیلی خوشحال از شرف‌یابی خدمت شما هستم.
Sganarelle *enrobe de medecin, avec un chapeau des plus pointus.* Hippocrate dit... que nous nous convrions tous deux.	**اسگانارل** (در ردای طبیبی و کلاه نوک تیز) بقراط حکیم می‌فرماید... که بهتر هر دوی ما کلاهمان را بر سر داشته باشیم.	**موسی** قال البقراط من ربیع‌الابراران مجالسه‌الاصفاء کموانسه‌الاشقیاو من دخل مؤمنا...
Geronte Hippocrate dit cela?	**ژرونت** بقراط حکیم اینطور فرموده؟	**حیدربک** چه چه نفهمیدم
Sganarelle Oui.	**اسگانارل** بله.	**موسی** بلی آقا بقراط فرموده است.
Geronte Dans quel chapitre, s'il vous plait?	**ژرونت** ببخشید در کدام فصل؟	**حیدربک** دوباره بفرمایید
Sganarelle Dans son chapitre des chapeaux.	**اسگانارل** در فصل مربوط به کلاه.	**موسی** (تکرار میکند)

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی	ج)ترجمهٔ فارسی اعتماد السلطنه
Geronte Puisque Hippocrate le dit, il le faut faire.	**ژورنت** اگر بقراط حکیم فرموده، پس باید اطاعت کرد.	**حیدربك** یعنی چه؟ (موسی با خود حرف میزند و چند کلام دیگر که از واعظ ده شنیده و در خاطر نگاه داشته و ارتباط و معنیٰ آنها را نفهمیده بود مجدداً تکرار میکند.)
Sganarelle Monsieur le Medecin, ayant appris les merveilleuses choses...	**اسگانارل** آقای طبیب، شنیدن چیزهای عجیب و غریب...	**حیدر بك** جناب حکیمباشی بکی حرف میزنید
Geronte A qui parlez-vous, de grace?	**ژرونت** ببخشید، به چه کسی خطاب کردید؟	**موسی** با شما.
Sganarelle A vous.	**اسگانارل** به شما.	**حیدربك** والله بالله بارواح پدرم من عربی نمیدانم.
Geronte Je ne suis pas medecin.	**ژرونت** اما من که طبیب نیستم.	**موسی** ها شما عربی نمیدانید.
Sganarelle Vous n'etes pas medecin?	**اسگانارل** شما طبیب نیستید؟	**حیدربك** بخدا نه.
Geronte Non, vraiment.	**ژرونت** نخیر.	**موسی** راست میگی؟
Sganarelle *(Il prend ici un baton, et le bat comme on l'a battu.)* Tout de bon?	**اسگانارل** (چوبدستی را بلند کرده و شروع به زدن می‌کند همانطور که خودش کتك خورده بود.)	**حیدربگ** بجان شما. (موسی چوب دست خود را بلند کرده بکلهٔ حیدربك میزند.)

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی	ج)ترجمهٔ فارسی اعتماد السلطنه
	حقیقتاً؟	
Geronte Tout de bon. Ah! ah! ah!	**ژرونت** حقیقتاً. وای، وای، وای!	**حیدربك** آخ آخ آخ پدرسوخته چه میکنی!
Sganarelle Vous etes medecin maintenant: je n'ai jamais eu d'autres licences.	**اسگانارل** حالا طبیب شدی: این تمام آن صلاحیتی است که من داشتم.	**موسی** حالا که عربی نمیدانی من هم در خانه تو طبابت نمیکنم.
Geronte Quel diable d'homme m'avez-vous la amene?	**ژرونت** این چه جور دیوانه‌ایست که اینجا آوردید؟	**حیدربك** (رو بشهباز کرده میگوید) این پدرسوختهٔ دیوانه کیست برای ما آورده؟
Valere Je vous ai bien dit que c'etoit un medecin goguenard.	**والری** عرض کردم او طبیب مضحکی است.	**شهباز** آقا بشما عرض کردم که این بعضی دیوانگیها دارد.
Geronte Oui; mais je l'en voirois promener avec ses goguenarderies.	**ژرونت** من او را بیرون می‌اندازم - خودش و خوشمزگیهایش را.	**حیدربك** این قرمساقرا بیرون کنید. دیوانه بازی میخواهد برای من در بیاورد.
Lucas Ne prenez pas garde a ca, Monsieu: ce n'est que pour rire.	**لوکاس** ارباب اهمیت ندهید. این فقط از خوشمزگیهایش هست.	**شهباز** آقا جان جان خانم کوچك اینکار را نکن که بهزار زحمت این حکیم را پیدا کردیم. این حرکاتش محض شوخیست.

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی	ج)ترجمهٔ فارسی اعتماد السلطنه
Geronte Cette raillerie ne me plait pas.	**ژرونت** من از این قبیل خوشمزگیها خوشم نمیآید.	**حیدربک** من از این شوخیها خوش ندارم. پدرش را در میارم.
Sganarelle Monsieur, je vous demande pardon de la liberte que j'ai prise.	**اسگانارل** آقا، از شما برای اینکه از ادب خارج شدم معذرت میخواهم.	**موسی** آقای حیدربک تقصیر مرا ببخشید.
Geronte Monsieur, je suis votre serviteur.	**ژرونت** اشکالی ندارد، آقا.	**حیدربک** من نوکر شما هستم.
Sganarelle Je suis fache...	**اسگانارل** من متأسفم...	**موسی** غلط کردم
Geronte Cela n'est rien.	**ژرونت** مهم نیست.	**حیدربک** نقلی نیست طوری نشده. حالا جناب حکیمباشی مرخص کنید که من حالت صبیهٔ خودم را بشما عرض کنم. دختر من مبتلا بناخوشی عجیبی است.
Sganarelle Des coups de baton...	**اسگانارل** از کتک زدن شما...	**موسی** الحمدالله که دختر شما ناخوش است و احتیاج شما بمن افتاد. از خدا میخواهم که خود شما عیالتان تمامی خانوادهتان بلکه همسایهاتان بانواع ناخوشیها مبتلا شوید تا اینکه احتیاجتان بمن بیفتد.

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی	ج)ترجمهٔ فارسی اعتماد السلطنه
Geronte Il n'y a pas de mal.	**ژرونت** جراحتی وارد نشده.	**حیدربک** سایه‌تان کم نشود خیلی مرحمت فرمودید.
Sganarelle Que j'ai eu l'honneur de vous donner.	**اسگانارل** که من افتخار انجام آن را پیدا کردم.	**موسی** خدا میداند هر چه گفتم صدق محض بود.
Geronte Ne parlons plus de cela. Monsieur, j'ai une fille qui est tombee dans une etrange maladie.	**ژرونت** ما دیگر حرفی راجع به آن نخواهیم زد. من دختر دارم که به ناخوشی عجیبی مبتلا شده.	**حیدربک** مخلص شمایم.
Sganarelle Je suis ravi, Monsieur, que votre fille ait besoin de moi; et je souhaiterois de tout mon coeur que vous en enssiez besoin aussi, vous et toute votre famille, pour vous temoigner l'envie que j'ai de vous servir.	**اسگانارل** آقا، خوشوقتم که دختر شما به کمك من احتیاج پیدا کرده. من از ته دل آرزو می‌کنم شما و همهٔ فامیل شما به کمك من احتیاج پیدا کنید. بطوریکه من بتوانم نشان دهم که چقدر مشتاق هستم که به شما خدمت کنم.	**موسی** اسم صبیهٔ شما چیست؟
Geronte Je vous suis oblige de ces sentiments.	**ژرونت** مرهون الطاف شما هستم.	**حیدربک** زهره خانم.
Sganarelle Je vous assure que c'est du meilleur de mon ame	**اسگانارل** مطمئن باشید که من از صمیم قلب می‌گویم.	**موسی** زهره. عجب اسمی است. این اسم از برای معالجه بسیار خوب

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی	ج) ترجمهٔ فارسی اعتماد السلطنه
que je vous parle.		است.
Geronte C'est trop d'honneur que vous me faites.	**ژرونت** زیادی شرمنده‌ام می‌کنید.	**حیدربك** برم ببینم طفلکم چکار میکند. (میخواهد که باندرون برود موسی میپرسد)
Sganarelle Comment s'appelle votre fille?	**اسگانارل** اسم دخترتان چیست؟	**موسی** این ضعیفهٔ قدبلند پستان گنده کیست؟
Geronte Lucinde.	**ژرونت** لوسیند.	**حیدربك** زرینه دایهٔ طفل کوچك من است. (بیرون میرود)
Sganarelle Lucinde! Ah! beau nom a medicamenter! Lucinde!	**اسگانارل** لوسیند! وای! یك اسم قشنگ برای یك بیمار! لوسیند!	**موسی** (خیره خیره بدایه نگاه کرده آهسته میگوید) اف ایدایهٔ قشنگ، غلامتم. دردت بخورد بجان من کاش من بجای آن طفلك بودم و از پستان‌هات شیر میخوردم. (نزدیك بدایه شده دست به پستانهای دایه زده میگوید) مه مه خانم قربان برم.
Geronte Je m'en vais voir un peu ce qu'ede fait.	**ژرونت** الساعه میروم ببینم در چه حالی هست؟	**حفیظ** (نزدیك آمده بموسی میگوید.) جناب حکیمباشی ببخشید، این زن من است. از او چشم بپوشید.
Sganarelle Qui est cette grande fem-	**اسگانارل** آن خانم لطیف در آنجا کیست؟	**موسی** حقیقتاً؟

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی	ج)ترجمهٔ فارسی اعتماد السلطنه
me-ia?		
Geronte C'est la nourrice d'un petit enfant que j'ai.	**ژرونت** ایشان دایهٔ جوان‌ترین فرزند.بنده است.	**حفیظ** آها.
Sganarelle Peste! le joli meuble que voila! Ah! Nourrice, Charmante Nourrice, ma medecine est la tres-humble esclave de votre nourricerie, et je voudrois bien etre le petit poupon fortune qui tetat le lait (il lui porte la main sur le sein) de vos bonnes graces. Tous mes remedes, toute ma science, toute ma capacite est a votre service, et...	**اسگانارل** چه تیکه‌ای! آخ دایه، دایهٔ طناز. طبابت من نوکر کوچك پرستاری شما است. ای کاش فقط من جای آن طفل شیرخوار خوشبخت بودم که (دستش را روی پستان او می‌گذارد) از کان محبتت شیر می‌خورد. همهٔ مهارتم، همه دانشم، همه استعدادم در خدمت شما هست...	**موسی** خیلی خوب من نمیدانستم و آفرین خیلی خوشحال شدم. پس بیا ببوسمت. (رو بطرف زرینه کرده میخواهد او را ببوسد)
Lucas Avec votre parmission, Monsieu le Medecin, laissez la ma femme, je vous prie.	**لوکاس** ببخشید جناب طبیب، از عیال بنده دست بکش.	**حفیظ** (از عقب دامن موسی را گرفته میکشد و خود را میان موسی و زوجه‌اش حایل میکند).
Sganarelle Quoi? est-elle votre femme?	**اسگانارل** چی؟ عیال شما است؟	**موسی** بارك‌الله حفیظ عجب مرد با سلیقهٔ هستی. من باید زوجه‌ات را تهنیت بگویم که مثل تو شوهر گردن کلفتی دارد. تو را هم

الف) متن فرانسه

Lucas

Oui.

Sganarelle

(Il fait semblant d'embrasser Lucas, et setournant du cole de la Nourrice, il l'embrasse.)

Ah! vraiment, je ne savois pas cela, et je m'en réjouis pour l'amour de l'un et de l'autré.

Lucas

en le tirant.

Tout doucement, s'il vous plait.

Sganarelle

Je vous assure que je suis ravi que vous soyez unis ensemble. Je la felicite d'avoir (il fail encore semblant d'embrasser Lucas, et,

ب) ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی

لوکاس

بله.

اسگانارل

(نشان می‌دهد که می‌خواهد لوکاس را در آغوش گیرد اما دایه را بغل می‌کند.)

وای! واقعاً متوجه نشدم. از آشنائی با هر دوی شما خوشحال هستم.

لوکاس

(کنارش میزند.)

اگر اشکالی ندارد، آرام بگیرید.

اسگانارل

مطمئن باشید که من خوشحال هستم که شما زن و شوهر هستید. من به ایشان تبریک می‌گویم که شوهری مثل شما دارد. (باز وانمود می‌کند که می‌خواهد

ج) ترجمهٔ فارسی اعتماد السلطنه

مبارکباد بگویم که چنین زن خوشگل خوش اندامی داری (و هرچه وانمود میکند که میخواهد از شدت شوق حفیظ را بغل بگیرد اما سرشرا از دوش حفیظ آنطرف کرده زرینه را میبوسد. حفیظ با دست بسینهٔ موسی زده او را عقب میکند و میگوید).

حفیظ

این بازیها چه چیز است که در میاری؟

موسی

نمیخواهی من در خوشحالی با تو شریك شوم. آخر دوستم با تو برای اینکه زن خوشگلی داری دوستانت نباید مشعوف باشند؟

حفیظ

خانه‌ات آباد هر قدر میخواهی مرا ببوس اما بزنم کار نداشته باش.

موسی

این چه حرفیست. بهردوی شما باید اظهار خوشنودی کنم اگر با زن شما اظهار خصوصیت ننمایم و خانم از من تعریف نکند من از کجا بحذاقت شهرت خواهم نمود.

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی	ج)ترجمهٔ فارسی اعتماد السلطنه
passant dessous ses bras, se jelie au col de sa femme) un mari comme vous; et je vous felicite, vous, d'avoir une femme si belle, si sage, et si bien faite comme elle est.	لوکاس را در بغل گیرد، اما از زیر دستها در رفته و بطرف همسرش میرود.) و به شما برای داشتن چنین همسر زیبا، حساس و خوش اندام تبریک می‌گویم.	(باز جلو میرود که زرینه را ببوسد، حفیظ دفعهٔ سوم او را عقب کشیده میگوید)
Lucas *en le tirant encore.* Eh! testigue! point tant de compliment, je vous supplie.	**لوکاس** (دوباره او را کنار می‌کشد.) اینقدر تعریف و تمجید نکنید، ازتان خواهش می‌کنم.	**حفیظ** سبحان‌الله از این مردکه بیحیا. (و بلند میگوید) او میدانی یا نه دست از این شیوهایت بردار والا... (در این بین حیدربک آمده...)
Sganarelle Ne voulez-vous pas que je me rejouisse avec vous d'un si bel assemblage?	**اسگانارل** دوست ندارید قدردانی خودم را از این پیوند میمون ابراز کنم؟	
Lucas Avec moi, tant qu'il vous plaira; mais avec ma femme, treve de sarimonie.	**لوکاس** با من چرا، اما این تشریفات را با همسرم کنار بگذارید.	
Sganarelle Je prends part egalement au bonheur de tons deux; et (il continue le meme jeu) si je vous embrasse pour vous en temoigner ma joie, je l'embrasse de meme pour lui en temoi-	**اسگانارل** من از صمیم قلب سعادت شما را آرزو می‌کنم (دوباره همان حرکت را انجام می‌دهد) و اگر من شما را در آغوش می‌گیرم، برای اینکه خوشحالیم را نشان بدهم ـ به همان دلیل هم او را در آغوش می‌گیرم.	

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی	ج)ترجمهٔ فارسی اعتماد السلطنه
gner au.		
Lucas	**لوکاس**	
en le tirant derechef.	(دو باره او را عقب می‌کشد)	
Ah! vartigue, Monsieu le Medecin, que de lantipo-nages.	برو پی کارت! آقـای دکتـر چه روشی برای عرض ادب داری!	

۵. «عروس و داماد» در ترجمهٔ «میرزا جعفر قراجه‌داغی»

نهضت ترجمه در ایران که با برگردان «گزارش مردم گریز» و «طبیب اجباری» به زبان فارسی در خارج و داخل کشور آغاز شده بود، بدانجا می‌رسد که «میرزا جعفر قراجه‌داغی» نخستین کسی که «تمثیلات» آخوندزاده را به زبان شیرین فارسی برگردانیده و موجبات آشنائی ایرانیان با «فن شریف دراما» را فراهم ساخته بود، در سال ۱۳۰۸ هـ.ق، سالی که وی به عنوان «میرزا و مترجم» ترکی وزارت انطباعات مشغول به کار بوده، نمایشنامهٔ دیگری از مولیر را با عنوان **تمثیل عروس و داماد** از ترکی عثمانی به فارسی ترجمه کرده و چنانکه در مقدمه کتاب نوشته، در «هذه‌السنهٔ توشقان ئیل سعادت تحویل هزار و سیصد و نه، تمثیل عروس و داماد هم در همان روز از فرط رأفت ملوکانه از لحاظ انور گذشته، امر به اتمام و استنساخ آن شرف صدور یافته، برحسب ارادهٔ جهانمطاع به پاکنویسی آن پرداخت...»[۱۲۹].

از احوالات «میرزا جعفر قراجه‌داغی» اطلاع زیادی در دست نیست. همینقدر می‌دانیم که با ترجمهٔ تمثیلات آخوندزاده معرفی شده و از میرزاهای «جلال‌الدین میرزا» پسر فتحعلیشاه قاجار که مؤلف تاریخ **نامهٔ خسروان** است بوده و با مرگ این شاهزاده در سال ۱۲۸۹ هـ.ق، در وزارت انطباعات و در سمت مترجم ترکی مشغول به کار می‌شود. راجع به تاریخ تولد و وفات او نیز اخبار متفاوتی وجود دارد. بقولی در سال ۱۲۵۰ هـ.ق بدنیا آمده است. «باربیه دومنار»[۱۳۰]، اولین مترجم و ناشر فرانسوی تمثیلات، سال مرگ میرزا جعفر را ۱۳۰۱ هـ.ق ذکر کرده که البته این تاریخ یقیناً اشتباه است، زیرا که طبق مقدمهٔ «تمثیل عروس و داماد»، وی این کتاب را در سال ۱۳۰۹ هـ.ق برای تقدیم به پادشاه پاکنویس کرده است. آرین پور درباره وی می‌نویسد:

> ... کارمند وزارت عدلیه و منشی شاهزاده جلال‌الدین میرزا بود، و در اواخر عمر به سمت مترجم ترکی جزو «دارالترجمهٔ مبارکهٔ دولتی» کار می‌کرده و طبق مندرجات سالنامهٔ ضمیمهٔ جلد سوم «در رالتیجان» تألیف اعتمادالسلطنه به همین سمت مشغول خدمت بوده که در سال ۱۳۱۰ هـ.ق در گذشته است.[۱۳۱]

---

۱۲۹. مولیر: عروس و داماد، ترجمهٔ میرزا جعفر قراجه‌داغی، بکوشش باقر مومنی، سپیده، ۱۳۵۷، ص ۵۹.

130. Barbier de Meynard.

۱۳۱. از صبا تا نیما، جلد اول، ص ۳۵۴.

میرزا جعفر قراجه داغی یکی از روشنفکران دورهٔ قاجاریه بوده که با بسیاری از اهل فکر و قلم آن روزگار مراوده و مکاتبه داشته است. از جمله کسانی که وی با آنها رابطه داشته می‌توان از میرزا یوسف مستشارالدوله، جلال‌الدین میرزا، میرزا فتحعلی آخوندزاده و اعتمادالسلطنه نام برد.

گذشته از ترجمهٔ تمثیلات، در تنظیم و تألیف **مرآت‌البلدان** که به اسم اعتمادالسلطنه به چاپ رسیده با میرزا ابوالقاسم شیرازی همکاری داشته و همینطور **تاریخ کرید** اثر «حانیوی حسین کامی» که کتابی در وضع «جغرافیای طبیعی و اقتصادی و سیاسی جزیرهٔ کرت» است را در سال ۱۲۹۴ هـ.ق ترجمه کرده که تاکنون به چاپ نرسیده و نسخهٔ خطی آن در کتابخانه ملی محفوظ است. آخرین اثری که به نظر می‌رسد از او بجا مانده، همین ترجمهٔ «تمثیل عروس و داماد» باشد که در سال ۱۳۰۸ هـ.ق ترجمهٔ آن انجام گرفته است.

□

مضمون کمدی **ژرژ داندن**(۱۳۲) که در سال ۱۸۶۸ میلادی توسط مولیر به روی صحنه می‌آید، بسیار ساده و تقریباً تکراری است. با این تفاوت که از لحاظ کیفیت نه می‌توان آن را در حد نمایشنامه‌های «فرس» متداول آن زمان قرار داد و نه می‌توان آن را با شاهکاری از مولیر چون «میزانتروپ» مقایسه کرد. «ژرژ داندن» کمدی است که از لحاظ محتوا و شکل نمایشی و خصوصاً شیوه‌هائی که برای ایجاد «کمیک» به کار می‌گیرد، یعنی «تکرارسازی» و «برعکس سازی» موقعیت‌ها، بیشتر از هر نمایشنامهٔ دیگر مولیر باب طبع ایرانیان در آن روزگار می‌توانسته باشد. زیرا که این عوامل تشابه زیادی با نمایشهای تقلیدی داشته که بسیار هم مورد پسند تماشاگران ایرانی بوده است.

مولیر فکر نمایش را از کتاب **دکامرون**(۱۳۳) نوشته «بوکاچیو»(۱۳۴) گرفته و آن را با عوامل «کمدیا دل آرته» ادغام کرده است. از لحاظ ترکیب و شکل نیز جزو آندسته از آثار مولیر است که در واقع بازگشتی از «فرس» به «ساتیر»(۱۳۵) هستند.

کمدی راجع به ازدواج دهقانی ثروتمند با دختری از «اریستوکراسی» است که مرتباً داماد را فریب داده و به وی خیانت می‌کند. مولیر این پیوند نامناسب و احمقانه را به

---

132. George Dandin.　　133. Decameron.

۱۳۴. Bacace، جیووانی بوکاچیو، مولف و رمان نویس ایتالیائی (۱۳۷۵ ـ ۱۳۱۳م).

135. Satire.

تمسخر و انتقاد می‌گیرد. پیوند بورژوای احمق و جاه‌طلبی که با خاندان اشرافی ورشکسته‌ای برای بدست آوردن اسم و رسم بسته می‌شود. در مقابل ما خاندان ورشکسته نیز در ازای بخشش لقب از پول بورژوا استفاده می‌کند تا بتواند همچنان به حیات خود ادامه دهد.

در کمدی «ژرژ داندن»، مولیر همچون در کمدی «میزانتروپ»، هر دو جناح طبقاتی آن روزگار را به تمسخر می‌گیرد. هم بورژوازی که علیرغم داشتن ثروت خود را در برابر اشرافیت با اصل و نسب، خوار و حقیر حس می‌کندو هم اشرافیت در حال اضمحلال که فساد تا مغزاستخوان آن ریشه دوانده و حس ترحم را برمی‌انگیزاند.

خاندان «سوتان ویل»[۱۳۶]، برای نجات از ورشکستگی مالی حاضر شده که «نجیب-زادگی» خودشان را با «ژرژداندن»، بورژوای شهرستانی تقسیم کرده و دخترشان را با او معامله کنند. ژرژ داندن هم در قبال این معامله متعهد شده که این خاندان را که تا حلقوم در قرض و بدهکاری و فساد فرو رفته، با پول خود نجات دهد. بستن افسار «اشرافیت» به گردن ژرژ داندن آنقدر برایش گران تمام می‌شود که حتا کارش به «قرمساقی» نیز می‌کشد. ژرژ داندن در مجلس یکم از پردهٔ اول طی «مونولوگی» عصارهٔ نمایشنامه را بیان می‌کند:

داماد: (مات و متحیر به دیواری تکیه داده با خود حرف میزند) آه ایخدا، چکنم و چه بگویم و بکی بگویم. این زن بردن من و داماد بزرگزاده شدن من در حقیقت برای روستازادگان و رعیت بچه‌هائیکه از زی خود برتری جسته چشمشان به درخانهٔ آجری است که از آنها دختر برده بر امثال خود، خودنمائی کنند یك تجربهٔ بزرگی است که بدانند من چه میکشم. این دخترخانم‌ها مخلوق غریب و عجیبی بوده‌اند. ماندنده نمیدانستیم اصیل زاده و نجیب‌ها همان برای اصیل‌ها و نجیب‌ها خوب بوده نه برای ما فقیر و بینوا که نه زبانشان را میدانیم و نه با روش آنها رفتار میتوانیم بکنیم. پیوند بزرگان همان برای بزرگان خوبست که دست آلات بزرگی را داشته باشند نه برای ما بیچارگان هیچ ندان...[۱۳۷]

برخورد مولیر با این پیوند نامتناسب، برخوردی جدید است و نگرش مولیر به موضوع با تمام نگرشهائی که درباره آن مطرح شده، تفاوت اساسی دارد. زیرا که اختلاف ژرژ داندن با همسرش آنژلیك و پیامدهای این اختلاف ناشی از فقر یکی و ثروت دیگری نیست. بلکه برخورد واختلاف ناشی از اختلاف فرهنگی و طبقاتی آنها است. بنابراین عوامل کمیك و تراژیك رابطهٔ ژرژ داندن با همسرش آنژلیك، ازنگرش آنها نسبت به مسائل و موضوعات سرچشمه می‌گیرد. نکتهٔ دیگری که در کمدی مولیر طرح شده، اختلاف

---

136. Sotenville.

۱۳۷. عروس و داماد، همان، ص ۶۵.

فرهنگی و اخلاقی بین شهر و پایتخت است. ژرژ داندن شهرستانی با آنژلیك پایتختی در نظرگاه مولیر نمی‌توانند صاحب دیدگاههای مشترك راجع به زندگی باشند. به همین سبب پیوند مضحکشان در آخر به ضرر ژرژ داندن شهرستانی و جاه‌طلب تمام می‌شود:

داماد: خانهٔ شما آباد! نصحیتهای شما را شنیدم. فهمیدم. این خانهٔ من و اینهم شما. ارزانتان باشد. منکه ازین خانه، ازین زندگی دست کشیدم، چشم پوشیدم. معلومم شد که درد من بی‌درمانست، علاج پذیر نیست، چاره ندارد. این زن که من می‌بینم اگر از پشت بام بزمین بیفتد مثل گربه چار پا افتاده هیچ عیب نخواهد کرد. چارهٔ همچو من احمقی که همچو زنی ببرد و بدست همچو پدرزن و مادرزنی گرفتار شود که نتواند احوال زنش را بیان کند، دانسته طفره بزنند، این است که هر دو پاهاش را یکدفعه جفت کرده خودش را سرازیر به چاه عمیقی بیندازد، یکباره جانش را خلاص کند والا چارهٔ دیگر ندارد...(۱۳۸)

برای مقایسه و تطبیق ترجمهٔ میرزا جعفر قراجه‌داغی، سه متن را مأخذ قرار داده‌ایم:
۱) متن فرانسه(۱۳۹)،
۲) ترجمهٔ میرزا جعفر قراجه داغی(۱۴۰)
۳) ترجمهٔ میرزا حسن خان ناصر را(۱۴۱).
عنوان اصلی نمایشنامه در فرانسه [George Dandin ou Le Mari Confondu] است که برگردان آن **ژرژ داندن یا شوهر درمانده** می‌شود. میرزا حسن خان ناصر نیز عنوان **داماد پشیمان** را برای ترجمه خود برگزیده است. عنوان ترجمهٔ «احمد وفیق پاشا» که ترجمهٔ میرزا جعفر از روی آن صورت گرفته، «یورغاکی داندینی»است. اما میرزا جعفر بدون توجه به این عناوین، خود عنوان **عروس و داماد** را برگزیده به کار برده است. بدیهی است که این عنوان را نیز از مضمون نمایشنامه گرفته و کلمه «تمثیل» را به اول آن اضافه کرده است. لازم به یادآوری است که کلمهٔ «تمثیل» را اول بار خود میرزا جعفر و برای نمایشنامه‌های آخوندزاده به‌کار برده و بجای «نمایش» در زبان فارسی آورده است.

ترجمهٔ میرزا جعفر به تبعیت از ترجمهٔ «احمد وفیق پاشا» تغییرات و تطبیقات زیادی نسبت به متن فرانسه دارد که در کل «شرقی» شدن وقایع و آدمها از اهم آنهاست. نخست از اسامی شروع می‌کنیم:

---

۱۳۸. تمثیل عروس و داماد، همان، ص ۱۵۰.

139. Moliere: Theatre, Tome IV, Hachette, 1949.

۱۴۰. علاوه بر متن چاپی بکوشش باقر مومنی، از نسخهٔ خطی نمایشنامه که در کتابخانه ملی و به شماره ۵۹۶/ف موجود است، استفاده کرده‌ایم.

۱۴۱. نسخهٔ خطی با عنوان داماد پشیمان و به تاریخ ۱۳۳۱ هـ.ق.

ژرژ داندن	George Dandin	داماد
آنژلیك	Angelique	خانمی
مسیو استان ویل	M. de sotonville	بیگزاده
مادام استان ویل	Mme. de sotonville	مادر خانم
کلیتاندر	Clitandre	نایب
کلودن	Claudine	خاتون
لوبین	Lubin	پاکار
و...		...

مکان واقعه یکی دیگر از مسائل تطبیقی در ترجمهٔ ترکی و فارسی نمایشنامه است. «احمد وفیق پاشا» مترجم ترکی، از آنجا که روابط اخلاقی و خانوادگی جاری در نمایشنامه را متعارض با موازین اخلاقی و اسلامی در جامعهٔ آن روزگار ترك دیده، مکان واقعه را که می‌بایست برطبق سایرمسائل تطبیقی نمایشنامه در عثمانی باشد، به یونان انتقال داده است. انتخاب یونان به عنوان مکان رویداد نمایش بدون دلیل نبوده و مترجم از آنجا که مناسبات فرهنگی و تاریخی مشترکی بین یونان وعثمانی وجود داشته، و تا اندازه‌ای خواننده ترك زبان با خصوصیات جامعهٔ یونان آشنائی داشته، آنجا را برگزیده است. میرزا جعفر نیز عیناً این انتقال را در ترجمهٔ فارسی خود آورده و در آغاز ترجمه می‌نویسد: «وقوع این تمثیل در خاك یونان اتفاق افتاده، اسامی اشخاص و اصطلاح غیرمأنوس از این روست.»[۱۴۲].

بجز تغییرات دیگری که میرزا جعفر در تعداد مجالس نمایشنامه داده، باید از مسئلهٔ تضاد فرهنگی و طبقاتی مابین اشخاص نمایش که در واقع فکر اصلی نمایشنامه را تشکیل می‌دهد، یاد کرد. همانطور که گفتیم تضاد اصلی در نمایشنامه، تضاد فرهنگی و طبقاتی مابین «ژرژ داندن» و «آنژلیك» است و حرفی از فقیر و غنی زده نمی‌شود. اما میرزا جعفر به سبب عدم آشنائی با این مقولهٔ اقتصادی و سیاسی و نامأنوس بودن آن در ساختمان جامعهٔ ایران آن روزگار، این تضاد را از شکل اصلی خود خارج و به مسئلهٔ فقیر بودن یکی و غنی بودن دیگری تغییر شکل داده است.

می‌دانیم که میرزا جعفر یکی از مترجمان دقیق عصر ناصری است. بطوریکه میرزا فتحعلی آخوندزاده در مکتوبی که برای او نوشته، می‌گوید: «من به قلم شما بالکلیه اعتبار و اعتماد دارم»[۱۴۳]. والحق که در برگردانیدن «تمثیل عروس و داماد» زبانی روان و شیرین به کار برده و برای مفاهیم معادلهای قابل فهم در زبان فارسی پیدا کرده و کلاً توانسته

۱۴۲. عروس و داماد، همان، ص ۶۱.
۱۴۳. تمثیلات، همان، ص ۷.

روح کلام را به خوانندهٔ فارسی زبان منتقل کند. تغییرات عمده‌ای هم که در ترجمه او وجود دارد، در واقع همانهائی هستند که مترجم ترکی در متن انجام داده و زیاد دخلی به میرزا جعفر ندارد. تنها در بسیاری از جاها، میرزاً جعفر به سبب ضرورت تفهیم موضوع، جملات را بسط داده است. چنانکه «مونولوگ» ژرژ داندن در آخر نمایشنامه که در متن فرانسه چهار سطر است، در ترجمه میرزا جعفر به پانزده سطر افزایش پیدا کرده است.

در مجلس پنجم از پردهٔ اول، زمانی که «مسیو استان ویل» با «کلیتاندر» روبرو می‌شود، و از وی سئوال می‌کند که آیا او را می‌شناسد و در جواب، «کلیتاندر» می‌گوید که خیر، «مسیو استان ویل» خودش را چنین معرفی می‌کند: [Je m'appelle le baron de Sotenville.] (۱۴۴) که ترجمهٔ تحت‌الفظی آن می‌شود: «من سرباز وظیفه بارون دو استان‌ویل هستم.». در ترجمهٔ میرزا جعفر، این جمله چنین آمده: «اسم من بیکزاده کستاخی قاچیولاکی است، از ایل قراجه لر.»(۱۴۵).

با مقایسه اصل پاسخ در متن فرانسه و ترجمهٔ میرزا جعفر، دو مسئله‌ای که طرح کردیم، روشن می‌شود. نخست تأثیر زیاد متن ترکی در ترجمهٔ میرزا جعفر و دوم بسط جملات توسط مترجم.

مثالی دیگری از همان مجلس پنجم از پردهٔ اول برمی‌گزینیم. پس از آنکه «مسیو استان ویل» شروع به تعریف از «اصل و نسب» و «شرافت و بهادری» خود می‌کند، «کلیتاندر» در جواب پاسخ کوتاه (۱۴۶)[.A la bonne heure] را می‌دهد که چیزی معادل «بسیار خوبست» است. اما این پاسخ در ترجمهٔ میرزا جعفر چنین آمده: «بسیار خوب، نجابت هر کس از سیمای وی پیداست، ضرور باظهار کردن نیست، دیگر سر خار تیز کردن هم لازم نکرده است.»(۱۴۷).

در مجلس دوم از پردهٔ اول، هنگامیکه «لیوبن» پیشکار «کلیتاندر» که عاشق «آنژلیك» است، پس از رساندن پیغام کلیتاندر به آنژلیك از خانهٔ ژرژ داندن خارج می‌شود، به شوهر آنژلیك یعنی ژرژ داندن برخورد می‌کند. در متن فرانسه این صحنه چنین است:

George: Bonjour.
Lubin: Serviteur.
George: Vous netes pas d'ici, que je crois?
Lubin: Non, je n'y suis venu que pour voir la fete de demain.
George: He! dites-moi un peu, s'il vous plait, vous venez de

---

144. **Moliere, Theatre,** Tome IV, P. 15.

۱۴۵. تمثیل عروس و داماد، همان، ص ۸۴.

146. **Moliere, Theatre,** Tome IV, P. 15.

۱۴۷. ایضاً، ص ۸۴.

la-de-dans?

Lubin: Chut!

George: Comment?

Lubin: Paix! (148)

صحنهٔ بالا در ترجمهٔ میرزا حسن خان ناصر چنین آمده:

حاجی (ژرژ): سلام علیکم.
مشکور (لیوبن): علیکم‌السلام آقا و رحمةاله.
حاجی (ژرژ): گمان میکنم شما اهل اینجا نباشید؟
مشکور (لیوبن):نه خیر مخصوصاً امروز از ده آمده‌ام که عید فردا را تماشا کنم.
حاجی (ژرژ): راستی تعریف کن به بینم شما توی اینخانه چکار داشتید؟
مشکور (لیوبن): هیس! (انگشت را بدماغ میگیرد علامت سکوت)
حاجی (ژرژ): چرا هیس؟
مشکور (لیوبن): په! (دو دست را سخت حرکت می‌دهد، علامت غضب و بی‌حوصلگی)(۱۴۹)

اکنون همین صحنه را از ترجمهٔ میرزا جعفر می‌آوریم تا چگونگی برداشت میرزا جعفر از موضوع و شیوهٔ برگردانیدن آن به فارسی و تغییراتی که در این برگردان صورت گرفته، روشن شود:

داماد (ژرژ): اوغور باشد.
پاکار (لیوبن): عمر شما زیاد.
داماد (ژرژ): معلوم میشود غریبی،اهل اینجا نیستی.
پاکار (لیوبن): خیر آقا، همچو بی خیال آمدم اینجا بگردم، تماشا کنم.
داماد (ژرژ): شما که تازه از خانه بیرون میآئی.
پاکار (لیوبن): (انگشت به لب برده) اس.
داماد (ژرژ): اس دیگر برای چیست؟
پاکار (لیوبن): ای امان، یواش حرف بزن که...(۱۵۰)

---

148. Moliere, Theatre, Tome IV, P. 8.

۱۴۹. داماد پشیمان، صفحه ۲۶.
۱۵۰. تمثیل عروس و داماد، همان، ص ۶۷.

برای تطبیق ترجمهٔ نمایشنامه «عروس و داماد»، مجلس هفتم از پردهٔ دوم را انتخاب کرده‌ایم. ژرژ داندن که منتظر فرصت بوده تا مچ آنژلیك را بگیرد، اینبار، کلیتاندر را که با آنژلیك در خانه خلوت کرده‌اند گیر انداخته و دنبال پدرزن و مادرزن خود فرستاده است تا بیایند و شاهد را ببینند:

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی	ج) ترجمهٔ فارسی میرزا جعفر قراچه داغی
George Dandin Enfin vous ne m'avez pas voulu croire tantot, et votre fille l'a emporte sur moi; mais j'ai en main de quoi vous faire voir commeelle m'accommode et, Dieu merci! mon deshouneur est si clair maintenant, que vous n'en pourrez plus douter.	**ژرژ داندین** شما تا چند لحظه پیش نمی‌خواستید سخنم را باور کنید و دخترتان حرفش را پیش برد و مرا مغلوب کرد. اما من چیزی در اختیار دارم که به شما نشان خواهد داد که چگونه دخترتان موجب رضا و خوشنودی مرا فراهم می‌آورد و خدا را شکر که بی‌آبرویی من آنقدر آشکار است که دیگر نمی‌توانید در آن شک کنید.	**داماد** (بی‌سلام و بی‌کلام) سرکار بیگزاده کستاخی قاچیولاکی حالا بیا و ببین. دیروز من هر چه میگفتم باور نمیکردید. آخر دخترتان هرچه خواست گفت و کرد. این دفعه دیگر مطلب به شما ثابت بوده باشد که دخترتان به سر من چه میآورد. الحمدالله بچشم خود خواهید دید. دیگر بشما هم معلوم شده جای عذر و بهانه باقی نماند. رذالت دخترتان را ببینید که دیگر آب بردار نیست.
Monsieur De Sotenville Comment, mon gendre, vous en etes encore la-dessus?	**مسیو دو استان‌ویل** دامادم، شما هنوز از این حرفتان دست برنمی‌دارید؟	**بیگزاده** وای داماد، بازم که سرت باد کرده، عبث عبث هوا برداشته حرفهای پیشتری را میزنی. مگر...
George Dandin Oui, j'y suis, et jamais je n'eus tant de sujet d'y etre.	**ژرژ داندین** آری هنوز بر سر همان حرفم و هرگز اینقدر مورد نداشته که بر سر همان حرف بایستم.	**داماد** بلی که ظاهراً بازدعوا همان است اما اسباب اثباتش تماماً پیش رویتان است.
Monsieur De Sotenville Vous nous venez encore etourdir la tete?	**مادام دو استان ویل** باز می‌خواهید سرمان را به درد بیاورید؟	**مادر خانم** امان از دست و زبان تو ای داماد. بازم که دردسر میدهی، آرام نیستی.
George Dandin Oui, Madame, et l'on fait bien pis a la mienne.	**ژرژ داندین** بله خانم و سر مرا بیشتر به درد آورده‌اند.	**داماد** بلی که آرام نیستم، دردسر میدهم تا اینکه خودتان ببینید سر من چه میاید، به چه بدبختی گرفتارم.

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی	ج) ترجمهٔ فارسی میرزا جعفر قراچه داغی
Monsieur De Sotenville Ne vous lassez vous point de vous rendre importun?	**مسیو دو استان ویل** خسته نمی‌شوید که اینقدر مزاحم و موی دماغ می‌شوید؟	**بیگزاده** خیر آ، مادر خانم این از دردسر ما دست بردار نیست، خیال بیخودی که دارد دل نمیکند.
George Dandin Non; mais je me lasse fort d'etre pris pour dupe.	**ژرژ داندین** نه، ولی از اینکه اغفال شده و گول خورده به حساب بیایم ملول می‌شوم.	**داماد** من از یك اینچنین زن قحبگی و لحاف کشی که بدام شما افتاده طوق لعنتی بگردنم انداخته‌اید چطور میتوانم دل بکنم. من ازین کارها بیزارم. هزار دفعه بشما گفتم که من مرد میدان دختر شما نیستم نیستم‌ها.
Madame De Sotenville Ne voulez-vous point vous defaire de vous pensees extravagantes?	**مادام دو استان ویل** نمی‌خواهید از این افکار و خیالات عجیب و غریبتان دست بردارید؟	**مادر خانم** واه واه خدا، بنظرم میآید حالا حالا از ین خیالات واهی دست بردار نیستی، خلاصی نداری.
George Dandin Non, Madame; mais je voudrois bieu me defaire d'une femme qui me deshonore.	**ژرژ داندین** نه خانم! ولی می‌خواهم از دست زنی خودم را خلاص کنم که مرا بی‌حیثیت کرده است.	**داماد** خیرخانم من، خیر تاج سر من، خیر. تا از دست همچو زن بی‌حیائی که عرض و ناموس مرا بباد میدهد خلاص نشوم ازین خیالات خود خلاص نتوانم شد.
Madame De Sotenville Jour de Dieu! notre gendre, apprenez a parler.	**مادام دو استان ویل** پناه بر خدا! داماد عزیز، نسنجیده و نفهمیده حرف نزنید.	**مادرخانم** استغفرالله و توبه ها، ای پسرهٔ نافهم، نفهمیده حرف نزن، حرفت را بفهم بگو.

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی	ج)ترجمهٔ فارسی میرزا جعفر قراچه داغی
Monsieur De Sotenville Corbleu! cherchez des termes moins offensants que ceuxla.	**مسیو دو استان ویل** الله اکبر! کلماتی به کار ببرید که کمتر از اینها توهین آمیز باشد.	**بیگزاده** اللّه اکبر کبیرا. ای مردکهٔ بی شعور نفهم، حرفی که میزنی اول درست فکر کن، بپا ببین چه میخواهی بگوئی، بعد فهمیده و سنجیده بگو. حرف به صاحبش بر میگردد. پر بیمزگی نکن، جفنگ هم باین پایه هرگز شده است؟
George Dandin Marchand qui perd ne peut rire.	**ژرژ داندین** بازرگانی که کشتی‌اش غرق شده باشد دیگر خنده به لبانش نمی‌آید.	**داماد** بازرگان که کشتیش غرق شده باشد خنده روئی ندارد.
Madame De Sotenville Souvenez-vous que vous avez epouse une Demoiselie.	**مادام دو استان ویل** به یاد داشته باشید که شما با دختر خانمی ازدواج کردید.	**مادرخانم** ای بچهٔ بی عقل و شعور، عقل و شعور پیدا کن: زن تو دختر بیگزاده است. از این زنهای جرتی مرتی نیست هر چه بدهنت. بیاید بپرانی، ادب داشته باش.
George Dandin Je m'en souviens assez, et ne m'en souviendrai que trop.	**ژرژ داندین** به قدر کفایت به یاد می‌آورم و همیشه هم آنرا زیاد از اندازه به یاد خواهم داشت.	**داماد** آری می‌بینم. دختر بیگزاده است، جرتی مرتی نیست. اگر دختر بیگزاده این است که عاشق بشود فاسق بگیرد و بخانه‌اش بیاورد من نمیتوانم همچو لقمه‌ای را فرو ببرم.
Monsieur de Sotenville Si vous vous en souvenez,	**مسیو دو استان ویل** اگر این را به یاد دارید. پس	**بیگزاده** اگر راستی میگوئی دختر بیگزاده

الف) متن فرانسه

songez done a parler d'elle avec plas de respect.

George Dandin

Mais que ne songe-t-cile plutot a me trailer plus hounetement? Quei? parce qu'elle est Demoiselle, il faut qu'elle ait la liberte de me faire ce qui lui plait, sans que j'ose souffler?

Monsieur De Sotenville

Qu'aves-vous don, et que

ب) ترجمهٔ فارسی

درصدد آن باشید که با احترام بیشتر از او حرف بزنید.

ژرژ داندین

اما چرا او درصدد برنیامده است که شرافتمندانه‌تر با من رفتار کند. چرا؟ به خاطر اینکه دختر خانم نجیب‌زاده است باید این آزادی و اختیار را داشته باشد که هر چه دلش می‌خواهد با من بکند بی‌آنکه حتی جرأت دم زدن را داشته باشم.

مسیو دو استان ویل

چه خبر است: شما را چه شده؟

ج)ترجمهٔ فارسی میرزا جعفر قراچه داغی

بودنش را منظور داری پس چرا دیگر سر بسرش میگذاری، پا پیش میشوی؟ حق حرمتش را نگاهدار. این یکی را بخاطر همان نجابتش به بیگزاده بودنش فرو ببر. نقلی ندارد که تو اینقدر دلتنگی میکنی. نجابت و بزرگی خود دریائی است که آلودگی برنمیدارد. نشنیده‌ای آب کر برسیدن نجاست نجس نمیشود.

داماد

ایوای، ای داد و بیداد، مگر آئین بزرگان غیر از آئین سایر مردمان جهانست. همین که بزرگزاده است باید بی‌ادب باشد هر چه دلش بخواهد بکند، نیك و بدش را نفهمد و منکه شوهر او هستم اختیار خود را نداشته باشم؛ نتوانم لب باز کرده حرفی بزنم؟ این چه ظلمی، چه انصاف و مروت و حیائی است که شما بزرگان دارید. بزرگ بزرگزاده یعنی بیزار از خدا وخالی از عار و ناموس؟ اسم بزرگان را بدنام کردید رفت. خدا انصافتان بدهد بااین بزرگی‌تان. والله بالله منکه بجان آمده‌ام. شیر مادرم از دماغم بیرون آمد.

بیگزاده

لااله الاالله. کفر و کافر میکند آدم

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی	ج)ترجمهٔ فارسی میرزا جعفر قراچه داغی
pouvez-vous dire? N'avez-vous pas vu ce matin qu'elle s'est defendue de connoitre celui dont vous m'etiez venn parler?	چه می‌توانید بگوئید. مگر امروز صبح ندیدید چگونه انکار کرد که آن کس را که شما از او با من سخن گفتید، نمی‌شناسد؟	را. باز نمیدانم چه خبر است چه تازه دارد میخواهد بگوید بچه جان چه میخواهی بگوئی؟ آخر گناه ما، تقصیر ما؟ انصاف و مروت از برای چه؟ چه ظلم و ستمی بایت گذاشته است؟ خودت ندیدی که دختر همان آدمی را که میگفتی هیچ نمی‌شناخت، ندیده بود.
George Dandin	**ژرژ داندین**	**داماد**
Oui, Mais vous, que pourrez-vous dire si je vous fais voir maintenant que le galant est avec elle?	آری، اما چه خواهید گفت اگر همین حالا به شما نشان بدهم. که آن رعنا مرد با اوست.	اگر حالا هر دو را در یکجا روبروی خودتان بشما نشان بدهم باز حرف دارید؟
Madame De Sotenville	**مادام دو استان ویل**	**بیگزاده**
Avec elle?	با او؟	ها، حالا درست شد. اینش خوب است، روبرو در یکجا.
George Dandin	**ژرژ داندین**	**مادر خانم**
Oui, avec elle, et dans ma maison?	بلی. با او و درخانهٔ او.	توی خانهٔ خودت؟
Monsieur De Sotenville	**مسیو دو استان ویل**	**داماد**
Dans votre maison?	در خانهٔ شما؟	آری آری، همان توی خانهٔ خودم.
George Dandin	**ژرژ داندین**	**مادر خانم**
Oui, dans ma propre maison.	بلی. در خانهٔ خودم.	خیلی خوب، خیلی خوب. هر وقت نشان دادی که میگوئیم ایوالله. ما هم شریک قول تو میشویم. دور از جان، پدر دختره

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی	ج)ترجمهٔ فارسی میرزا جعفر قراچه داغی
		را در میاریم. هر بلائی بایست بسرش بیاوریم می‌آوریم.
Madame De Sotenville Si cela est, nous serons pour vous contre elle.	**مادام دو استان ویل** اگر چنین باشد که می‌گوئید ما با شمائیم و علیه او.	**بیگزاده** گویا نیکنامی خاندانمان از برایمان از همه چیز عزیزتر بوده باشد. اگر این حرف تو درست آمد پس هیچ چیز ما درست نبوده است. همچو دختری که دیدیم یقیناً از خود دور خواهیم کرد. این پساتو هم هر چه دلت بخواهد در حقش بکنی بحثی بر تو وارد نیست. اما بپا که مثل حرف دیروزی بیخود نگفته باشی، اشتباه نکنی.
Monsieur De Sotenville Oui: l'honneur de notre famille nous est plus cher que toute chose; et si vous dites vrai, nous la renencerons pour notre sang, et l'abandonnerons a votre colere.	**مسیو دو استان ویل** آری شرافت خانوادگی ما برای ما عزیزتر از هر چیز دیگر است اگر حرفتان راست باشد ما او را از خون خود نمی‌دانیم و رهایش می‌کنیم تا هر چه دلتان خواست با او بکنید.	**داماد** ای بابام‌ها، این است بیائید ببینید. الانه همین جاست...
George Dandin Vous n'avez pu'a me suivre.	**ژرژ داندین** پس فقط کافی است که به دنبالم بیائید.	
Madame De Sotenville Gardez de vous tromper.	**مادام دو استان ویل** مواظب باشید اشتباه نکنید.	

الف) متن فرانسه	ب) ترجمهٔ فارسی	ج)ترجمهٔ فارسی میرزا جعفر قراچه داغی
Monsieur De Sotenville N'allez pas faire comme tantot.	**مسیو دو استان ویل** بار دیگر همان اشتباهی را که پیشتر کردید نکنید.	
George Dandin Mon Dieu!; vous allez voir, Tenez, ai-je menti?	**ژرژ داندین** قسم به خدا، به چشم خودتان خواهید دید. بفرمائید دروغ می‌گفتم؟	

۶. «عروسی جناب میرزا» در اقتباس «حاجی محمد طاهر میرزا»

از جمله مترجمان و نویسندگان دوره قاجار که در زمینهٔ نمایش نیز قلمی زده، «شاهزاده حاجی محمد طاهر میرزا» است که نمایشنامه **عروسی جناب میرزا** را به اقتباس از **عروسی اجباری**(۱۵۱) نوشتهٔ مولیر تحریر کرده است. «بامداد» در **شرح حال رجال ایران** دربارهٔ وی می‌نویسد:

محمد طاهر میرزا پسر اکبر و ارشد و افضل اسکندر میرزا، در سال ۱۲۵۰ قمری تولد یافت. نامبرده شاهزاده‌ای بود فاضل و ادیب و درادبیات فارسی و عربی و زبان فرانسه اطلاعات وسیعی داشته و از دانشمندان و فضلای زمان خود بوده و به زبان فرانسه تسلط کامل داشته است و بیشتر اوقات خویش را بمطالعه کتب میگذارنده و حتی الامکان از مشاغل دولتی کناره‌گیری میکرده و مرد با استغنای طبع و عزت نفسی بوده است. از آثار وی ترجمه کتاب «لوکونت دومونت کریستو» تألیف «الکساندر دومای پدر» و «سه تفنگدار» تألیف «الکساندر دومای پدر که فرانسه آن تروا موسکتر(۱۵۲) است. حاج محمد طاهر میرزا در سال ۱۳۱۶ قمری = ۱۲۷۷ خورشیدی در سن ۶۶ سالگی درگذشت...(۱۵۳)

آرین پور نیز درکتاب «از صبا تا نیما» دربارهٔ احوالات وی و آثارش می‌نویسد:

ازمترجمین خوب ایندوره شاهزاده حاجی محمدطاهر میرزا، فرزند اسکندر میرزا ششمین فرزند نایب‌السلطنه عباس میرزا است... به اهتمام پدر به تحصیل علوم کمر بست و به علم ادب و مجاری کلام عرب ممتاز شد. سپس زبان فرانسه را نیک بیاموخت واز علوم ریاضی نیز بهرهٔ کافی برد. پس ازفراغ از تحصیل به مصر رفت و پنج سال در «جامع الازهر» به فرا گرفتن علوم دینی پرداخت... محمدطاهر میرزا اکثر رمانهای الکساندر دوما پدر، مانند سه تفنگدار، کنت دو مونت کریستو، لارن مارگو، لوئی چهاردهم و عصرش، لورد هوپ، و نیز ژیلبلاس تألیف لساژ و کتابهای متعدد دیگر از فرانسه به فارسی ترجمه کرده و خود چند کتاب و یکی دو نمایشنامه نوشته است.(۱۵۴)

گذشته از آرین پور که می‌نویسد «... یکی دو نمایشنامه نوشته است.»، این خبر

---

151. Le Marage Force.

152. Les Trois Mousquetaires.

۱۵۳. شرح حال رجال ایران، جلد پنجم، ص ۲۵۳ ـ ۲۵۲.

۱۵۴. از صبا تا نیما، جلد اول، ص ۲۷۲ ـ ۲۷۱.

همینطور در «بنیاد نمایش در ایران»[۱۵۵] نیز آمده که متأسفانه هر چه جستجو کردیم به نمایشنامهٔ دوم وی برنخوردیم. از تاریخ دقیق تحریر نمایشنامهٔ عروسی جناب میرزا هم خبر درستی نداریم. اما این نمایشنامه پس از مرگ حاجی طاهر میرزا و در سال ۱۳۲۲ هـ.ق به چاپ رسیده است. در صفحهٔ اول کتاب آمده:

«کتاب تئاتر عروسی جناب میرزا از تصنیفات مرحوم مغفور مبرور جنت و رضوان جایگاه شاهزاده حاجی محمد طاهر میرزا طاب ثراه. چاپ اول، سنه ۱۳۲۲.»

و در صفحهٔ آخر کتاب چنین می‌خوانیم:

«بتاریخ بیست نهم شهر ربیع‌الاول هزار وسیصد و بیست و دو در دارالخلافه الباهر الناصره تحریر شد. لوی ئیل ۱۳۲۲ محمد طاهر...»

□

عروسی اجباری یکی از «فرس»های مضحك و کوتاه مولیر است که به شیوهٔ «کمدی ـ باله»[۱۵۶] نوشته شده و نخستین اجرای آن در ۲۹ ژانویه ۱۶۶۴ میلادی بوده است. این کمدی بجز بهره‌گیری از شخصیتی چون «اسگانارل» از عناصر فراوان «کمدیا دل آرته» نیز درآن استفاده شده است.

داستان «عروسی اجباری»، حول شخصیت اصلی آن یعنی «اسگانارل» دور می‌زند که تصمیم می‌گیرد ازدواج کند. اما در اینکه آیا زن جوانش به او خیانت خواهد کرد یا نه، مردد شده و در این باره با دوستان و از جمله با حکیمان فیلسوف و حتا جادوگران مصری نیز مشورت می‌کند ودر آخر سر هم تحت فشار پدر و برادر دختر و در اثر تطمیع جهیزیه مجبور به ازدواج می‌شود.

محمدطاهر میرزا، تغییرات زیادیِ در برگردان نمایشنامه از فرانسه به فارسی داده است. این تغییرات و تطبیقات شامل دگرگون کردن اشخاص نمایش، برهم زدن ساختمان

---

۱۵۵. بنیاد نمایش در ایران، همان، ص ۵۱.

156. Come die-ballet.

نمایشنامه و حذف و اضافه نمودن بسیاری از عوامل نمایشی شده است. نخست از ساختمان نمایشنامه شروع می‌کنیم.

مولیر، کمدی «عروسی اجباری» را در ده «مجلس»(۱۵۷) تنظیم کرده است. اما محمد طاهر میرزا این تعداد را به پنج مجلس کاهش داده است. چهار مجلس اول را عیناً شبیه به آنچه که در متن فرانسه موجود است، تَرجمه و آورده است. اما شش مجلس بقیه را تماماً در یك مجلس خلاصه کرده و تحت عنوان «فصل پنجم» آورده که چون یکی دومجلس را به کلی حذف و فقط به صورت توضیح در «دستورات صحنه» آورده، از این جهت وَحدت کلی نمایشنامه گسسته و تغییرات زمان و مکان غیرقابل انطباق با ضوابط صحنه شده‌اند. فی‌المثل در متن فرانسه، مجلس هشتم اختصاص به گفتگوی اسگانارل و «اِلکانتور» پدر دختر دارد که در اقتباس محمد طاهر میرزا به توضیح زیر تبدیل شده است:

> در کمال احتیاط از کمین گاه بیرون آمده بمنزل خود مراجعت کرد در همان لحظه بپدر مهرنساءخانم اعلام نمود که من دیگر دخترتو را نخواهم گرفت و نسخ عزیمت کردم...(۱۵۸)

تغییر و تطبیق دیگر متن محمدطاهر میرزا نسبت به متن فرانسه، تغییری است که در اسامی اشخاص نمایش و حتا خصوصیات آنها داده شده است:

اسگانارل	Sganarelle	جناب میرزا
جرونیمو	Geronimo	آقا میرزا حسین
دوریمن	Dorimene	مهرنساءخانم
الکانتور	Alcantor	پدر مهرنساءخانم
السیداس	Alcidas	آقا میرزا عبدالعلی
لیکاس	Lycaste	آنشخص
دو مصری	Deux Egyptienns	(فال گیر و رمال)
پانکراس	Pancrace	حکیم دانشمند
مارفیریوس	Marphurius	حکیم دانا

از تغییرات مهمی که در اشخاص نمایش داده شده، آوردن «فال گیر» و «رمال» به جای «دو مصری» است. در متن فرانسه «دو مصری در لباس دم دار و با طبل، رقص‌کنان و

۱۵۸. بنیاد نمایش در ایران، همان، ص ۷۸.

157. Scene.

آوازه‌خوانان وارد می‌شوند»(۱۵۹). این دو نفر که حالت مضحك و جادوگرانـه دارنـد، در اقتباس طاهر میرزا، تبدیل به «فالگیر و رمال» خودمان شده‌اند.

از لحاظ برگردان گفتارها نیز محمدطاهر میرزا رعایت متن اصلی را نکرده و بنابر اقتضا، در بسیاری از جاها خود به «دیالوگ» نویسی پرداخته و در بعضی از جاها نیز برگردان آزادی از متن فرانسه را داده است. به قسمتی از صحنهٔ پنجم توجه می‌کنیم. در این مجلس، اسگانارل (جناب میرزا) برای مشورت به نزد پانکراس (حکیم دانشمند) که استاد در فلسفهٔ ارسطوئی است می‌آید:

Pancrace: Voulez-vous me Parler Italien?

Sganarelle: Non.

Pancrace: Espagnol?

Sganarelle: Non.

Pancrace: Allemand?

Sganarelle: Non.

Pancrace: Anglais?

Sganarelle: Non.

Pancrace: Latin?

Sganarelle: Non.

Pancrace: Grec?

Sganarelle: Non.

Pancrace: Hebreu?

Sganarelle: Non.

Pancrace: Syriaque?

Sganarelle: Non.

Pancrace: Turc?

Sganarelle: Non.

Pancrace: Arabe?

Sganarelle: Non, non, Francais.

Pancrace: Ah! Francais.(160)

---

159. Moliere: **Oeuvres Completes II,** Pas Georges Mongredien, Garnier, 1965, P. 191.

160. **Oeuvres Completes II,** P. 185-186.

ترجمهٔ تحت‌الفظی صحنهٔ فوق چنین است:

پانکراس: با زبان ایطالیائی با من حرف خواهید زد؟
اسگانارل: نه خیر.
پانکراس: اسپانیولی؟
اسگانارل: نه خیر.
پانکراس: آلمانی؟
اسگانارل: نه خیر.
پانکراس: انگلیسی؟
اسگانارل: نه خیر.
پانکراس: لاتین؟
اسگانارل: نه خیر.
پانکراس: یونانی؟
اسگانارل: نه خیر.
پانکراس: عبری؟
اسگانارل: نه خیر.
پانکراس: سریانی؟
اسگانارل: نه خیر.
پانکراس: ترکی؟
اسگانارل: نه خیر.
پانکراس: عربی؟
اسگانارل: نه خیر، نه خیر، فرانسه!
پانکراس: آها، فرانسه!

همین صحنه در اقتباس محمد طاهر میرزا چنین آمده:

حکیم دانشمند (پانکراس): مقصود من این بود که با کدام لغت با من تکلم خواهید کرد؟
جناب میرزا (اسگانارل): حالا فهمیدم.
حکیم دانشمند: زبان ایطالیائی؟ نه ـ اسپانیولی؟ نه ـ آلمانی؟ نه ـ انگیریزی نه؟
جناب میرزا: لاتین؟ نه ـ یونانی؟ نه ـ عبرانی؟ نه ـ سریانی؟ نه ـ فرانسه؟ نه ـ روسی؟ نه ـ عربی؟ نه ـ ترکی؟
حکیم دانشمند: پس با چه زبان؟
جناب میرزا: با زبان فارسی.[۱۶۱]

---

۱۶۱. بنیاد نمایش در ایران، همان، ص ۶۹.

اگرچه «محمدطاهر میرزا» یکی از مترجمان زبردست دورهٔ قاجاریه محسوب می‌شود، اما از آنجا که تغییرات عمده‌ای در متن «عروسی اجباری» مولیر داده و تنها فکر اصلی نمایش را در اقتباس خود حفظ کرده و از آنجا که آشنائی هم با قواعد درام نویسی نداشته، لذا در اقتباسی که از اثر مولیر کرده، کمبودهای زیادی به چشم می‌خورد که از ارزش کار به عنوان یك اثر نمایشی مستحکم به مقدار زیاد کاسته است. اما بهر صورت، «عروسی اجباری» نمونه‌ای از اولین آثار اقتباسی در ادبیات نمایشی ایران است. نمونه‌ای که بعدها به سبب دلائل فراوان، آنقدر اشاعه پیدا می‌کند که در دوره‌های بعد، ادبیات نمایشی در ایران تبدیل به فن اقتباس از آثار فرنگی می‌شود.

پایان جلد اول

بخش دوم

متون نمایشی

DATE LABEL

«سرگذشت مرد خسیس»

سرگذشت مرد خسیس از کتـاب «تمثیـلات» نوشتـهٔ میـرزا فتحعلی آخوندزاده و ترجمهٔ میرزا جعفر قراجه داغی است که در سال ۱۲۹۱ هجری قمری در «مطبعهٔ طهران» به چاپ رسیده است و ما همین چاپ را مأخذ قرار داده‌ایم. ضمن حفظ اصالت ترجمهٔ میرزا جعفر قراجه داغـی، اصلاحاتـی در رسم‌الخط نمایشنامه برای بهتر خواندن داده‌ایم وهر کجا که ابهامی هم وجود داشت، به نسخ چاپی نمایشنامه؛ چاپ «خوارزمی» به تصحیح علیرضا حیدری و چاپ «اندیشه» با مقدمهٔ باقر مؤمنی و ترجمهٔ عبدالکریم منظوری خامنه رجوع کرده و آنها را میان [ ] آورده‌ایم.

افراد اهل مجلس

حیدربیگ، صفربیگ، عسگربیگ — بیگهای آنجا

صونا خانم — نامزد حیدربیگ
طیبه خانم — مادر صونا خانم
حاجی قره — سوداگر
خدا وردی — مؤذن
تکّذبان — زن حاجی قره
کرمعلی — نوکر حاجی قره
اوهان — یوزباشی قراولان
سرکز
قهرمان
قراپت
و شش نفر قراولان دیگر
آلاکیل و مگردیچ — زارعین طوغ
موورراو — حاکم
خلیل یوزباشی — که همراه موورراو است
نچالنگ — سرتیپ
یساول
و سایر عمله موورراو و نچالنگ

مجلس اول

(واقع می‌شود در کنار اوبهٔ حیدربیگ در زیر درخت بلوط. حیدربیگ و صفربیگ هر دو مکمّل و مسلح، چست و چابك، در شب مهتابی از خانه بیرون آمده درکنار اوبهٔ صفربیگ به سر سنگی نشسته و حیدربیگ روبروی او به حالت غمین حرف می‌زند.)

حیدربیگ خدایا این چه عصریست، این چه زمانه‌ایست؟ مرد از قدر و قیمت افتاده، نه سواری به کار می‌خورد، نه تیراندازی طالب دارد، نه جوانی را قیمتی مانده است و نه بهادری را حرمتی باقیست. مثل زنها بایست صبح تا شام و از شام تا بامداد میان آلاچیق محبوس باشی، آدم از کجا دیگر زندگانی بکند، پول پیدا نماید، دولت دست بیاورد. روزهای گذشته، دوره‌های پیش، میان هر هفته یا ماهی یك دفعه لااقل آدم کاروانی می‌چاپید، اردوئی می‌زد، چپاولی می‌کرد. حال نه کاروان می‌توان چاپید نه اردوئی داغان توان کرد، نه جنگ قزلباشی نه دعوای عثمان لوئی. اگر بخواهی نوکر هم بشوی به جنگ بروی، باید سر این لزگیهای لات و لوت بروی. اگر به هزار زحمت یکی را از سوراخ کوهها در بیاری جز انبان کهنه و لوله شکسته چیز دیگر به دست نخواهد افتاد. کو دعوای قزلباش و عثمانی [که] همهٔ قراباغ را با طلا و نقره پر کند. الحال هم خیلی خانه‌ها هست که ازچپاو[ل] اصلاندوز نان می‌خورند. اولاد اصلان بیگ باز دیروز در بازار «آغچه بدیع» یراقهای نقرهٔ که پدرشان از عثمانلو، الُجه [غارت] کرده بودند، می‌فروختند. باز [اگر] یك همچو دعوائی اتفاق بیفتد پیش از همه جلو دسته وا ایستم، هنری نمایان کنم که رستم دستان هم نکرده باشد. کار من این است نه اینکه نچالنگ مرا صدا کرده است می‌گوید: حیدربیگ راحت بنشین، دلگی مکن، راه نزن، دزدی نرو. پشمانم کرد که گفتم بلی نچالنگ، ما هم به این کارها راغب نیستیم، ولی به شما لازم است که امثال ما مردمان نجیب را به لقمهٔ نانی راهنمائی بفرمائید، کار و شغلی بدهید که نان و آشی داشته باشد. گوش کن ببین چه جواب داد به من: حیدربیگ زراعت بکن، باغ بکار، داد وستد برو، خرید و فروخت بکن. گویا که من «بانازور» ارمنی هستم که هر رو تا شب خیش برانم. یا

اهل لنبرانم، کرم پیله گناه دارم و یا لکم، پیله‌وری بروم. عرض کردم: نچالنگ، هیچ وقت از جوانشیر برزگری و بازرگانی دیده نشده. پدر من قربان بیگ، خدا رحمتش کند، این کارها را نکرده است. من هم که پسر او هستم هرگز از این کارها نخواهم کرد. اخمش را ریخته، روش را برگردانده، اسبش را هی کرد و رفت.

صفربیگ این حرفها فایده ندارد. آدم که گوشت دزدی نخورد، اسب سوار نشود، از زندگانی خود چه لذت می‌برد؟ و در روی دنیا برای چه راه می‌رود؟ شب گذشت، عسگربیگ نیامد. نمی‌دانم برای چه دیر کرد. ها آنست آمد!

(در این حال عسگربیگ می‌رسد.)

عسگربیگ حیدربیگ من هم حاضرم. می‌روید، بسم‌الله، راه بیفتید. پس چرا غمگینی؟ همچو فکری به نظر می‌آئی.

حیدربیگ والله نمی‌دانم کدام دهن لق حرف مفت زن مرا به نچالنگ نشان داده است، آمده بود میان بلوك گردش کند. امروز از کنار اوبهٔ ما می‌گذشت مرا صدا کرده می‌گوید: حیدربیگ دزدی نرو، راهزنی نکن.

صفربیگ به، یعنی از گرسنگی و برهنگی و بدگذرانی کردن بمیر؟

حیدربیگ البته همچو می‌گوید. دیگر گویا که در همهٔ قراباغ همهٔ این دزدیها را حیدربیگ می‌کند، اگر او از دزدی دست بردارد، ولایت آسوده خواهد شد. دزدی بز و میش هم برای ما دشخار [دشوار] شده است. حالا هم معطل و فکری مانده‌ام. اگر برویم دختره را برداریم بیاریم می‌ترسم پدر مادرش شکایت کنند، باز باید فراری بشوم.

عسگربیگ حیدربیگ همه قراباغ می‌داند دختره را پدر مادرش به تو داده است. نمی‌فهمم چه باعث شده است که باید پنهانی برداری بیاری؟

حیدربیگ چه باعث خواهد شد؟ پول ندارم خرجش را بکشم، عروسی بکنم بردارم بیاورم. لابد شده‌ام! باعثش بی‌پولیست دیگر. برای این، صفربیگ مصلحت همچو دید که بردارم بیارم خرج عروسی از گردنم بیفتد. اما این عمل برای من بدتر از مرگ است که بگویند پسر قربان بیگ پول پیدا نکرد عروسی کند، نامزدش را برداشت گریخت. چون صفربیگ گفت از ترست اینها را بهانه درمی‌آوری به جهة آن غیظ کرده، به گردنم وارد آمده است. پی شما فرستادم که تو هم به من همراهی بکنی.

صفربیگ من چرا می‌گویم؟ خودت پیش من آه، اوه کردی که دو سال است نمی‌توانی عروسی بکنی نامزدت را بیاری. گفتم می‌خواهی من هم بیایم برویم برداریم بیاریم؟

خودت بدان، از برای من چه تفاوت می‌کند؟

عسگربیگ   حیدربیگ از این نیّت بیفت. پانزده روز به من مهلت بده، من خرجی عروسی ترا پیدا می‌کنم موافق قاعده عروسی بکن نامزدت را بیار.

حیدربیگ   از کجا پیدا می‌کنی؟

عسگربیگ   تا پانزده روز تبریز می‌رویم برمی‌گردیم. مال فرنگ می‌آوریم. یکایك منفعت می‌کند. می‌فروشیم از منفعت اوعروسیت‌را بکن.

حیدربیگ   خوب آوازه می‌خوانی اما صدات می‌گیرد. در تبریز مال مفت ریخته‌اند ما برویم جمع کنیم برداریم بیاریم؟

عسگربیگ   البتّه مال مفت کجا بود؟ باید پول داد خرید.

حیدربیگ   عجب حرف می‌زنی ماشاءالله. من پول را از کجا بیاورم؟

عسگربیگ   مگر من از خودم پول دارم؟ حرف من این است، حاجی قره آغچه بدیعی، مرد سوداگر پولدار است. از او بگیریم برویم مال بیاریم بفروشیم. پول او را رد می‌کنیم، نفعش از برای ما می‌ماند.

حیدربیگ   می‌گویند حاجی قره خیلی مرد خسیس است. به کسی پول نمی‌دهد.

عسگربیگ   هر قدر خسیس است دو آنقدر طمع‌کاراست. تطمیع می‌کنیم با خودمان شرکت کند. به خاطر شراکت که همراه ما برود به ما هم پول می‌دهد. من درست می‌کنم.

حیدربیگ   خوب اگر به خودت خاطر جمعی داری، من راضیم. اما باید دختره را ببینم حالیش بکنم. قول داده‌ام. امشب انتظار مرا می‌کشد.

عسگربیگ و صفربیگ   بسیار خوب. بسیار خوب، خیلی خوب شد.

حیدربیگ   پس شما بروید من خودم می‌آیم شما را پیدا می‌کنم با هم می‌رویم پیش حاجی قره.

عسگربیگ و صفربیگ   خدا حافظ شما. ما رفتیم دیگر، اما صبح زودتر بیائی.

(می‌روند. در این حال مجلس تبدیل یافته از دور آلاچیقی نمایان می‌شود و به مسافت ده قدم دور از آلاچیق، به پشت بُته‌ها صونا خانم به وضع قشنگ لباس سفر پوشیده، چادرشب ابریشمی در سر کرده، گاهی نشسته، گاهی ایستاده از پناه بوته‌ها این سو آن سو نگران و چشم به راه است.)

صونا خانم   خدایا، ببینی باز چه شد که نیامد. شب از نیمه گذشت هنوز پیداش نیست. سفیدهٔ صبح می‌زند، حالا صبح می‌شود. نمی‌دانم چه بکنم. کمی هم وامی‌ایستم، اگر

نیامد چاره ندارم باید برگردم باز بروم آلاچیق. (برخاسته این طرف آن طرف نگاهی می‌کند، باز می‌گوید) خیر نیامد. یقین که دیگر نمی‌آید. بی‌شك نخواهد آمد. ببینی باز به کدام دیوانه از خدا بی‌خبر دچار شد، تابیدند کشیدند بردند به دزدی گاو خر. اگر نه تا حال می‌بایست بیاید. از عهده‌اش که نمی‌توانم برآیم. اگر این دفعه هم بشناسندش باز باید از نو فراری شود، روز مراه سیاه کند. باز دوسال دیگرِ توی خانهٔ پدرم دوستاق بمانم. به خدا که دیگر پی‌اش بلند نمی‌شوم. هرگز سر راهش نمی‌نشینم. می‌روم به یکی دیگر شوهر می‌کنم. فکرش اینست خانهٔ پدرم سر مرا سفید کند. (می‌نشیند زمین بار دیگر.) آیه، چه وسوسه‌ها به خیالم می‌رسد. انشاءالله که نمی‌رود. به من قسم خورده که تا ترا نبرم هرگز به دزدی بره هم نروم. بی‌شك چیز دیگری باعث تاخیر او شده است. واه، حالا پشت بوته گوش بدهد، بشنود که من می‌گویم می‌روم به یکی دیگر شوهر می‌کنم باور می‌کند. نه البته باور نمی‌کند. می‌داند که دروغ می‌گویم. حوصله‌ام تنگ می‌شود هر چه به دهنم می‌آید می‌پرانم. آه، صدای پا می‌آید.

(در این حال از پشت بوته حیدربیگ سواره پیدا شده از اسب پیاده می‌شود.)

حیدربیگ صونا خانم!

صونا خانم حیدر توئی؟

حیدربیگ منم.

صوناخانم تنهائی؟ پس رفیقهات کو؟

حیدربیگ رفیق ندارم. تنها آمده‌ام.

صونا خانم باز این چه حرفی است می‌گوئی؟ پدرم، برادرانم همه توی آلاچیق خوابیده‌اند. همچو که دیر آمده‌ای، الآن هم دم دم صبح است، بیدار می‌شوند، مرا که خانه ندیدند خواهند فهمید. بی‌شك سوار شده شما را عقب کرده مرا از دست تو خواهند گرفت. بعد از آن دیگر تا قیامت نمی‌توانی روی مرا ببینی.

حیدربیگ هنوز برای بردن شما نیامده‌ام. نترس!

صونا خانم (با غیظ) چه طور؟ برای بردن تونیامده‌ام؟ چه می‌گویی؟

حیدربیگ بهتر از این مصلحت دیده‌ایم. گوش بده...

صونا خانم هیچ مصلحتی نیست. ببینید، زحمت کشیده‌اید اسب را پیش بکش، خواهم رفت. من دوباره نمی‌توانم به آلاچیق برگردم.

حیدربیگ تأمل بکن. حرف می‌زنم گوش بده.

صونا خانم (جلو اسب را گرفته) گوش نمی‌دهم. رکاب را بگیر سوار بشوم. حرف را توی راه می‌گویی.

حیدربیگ (بازویش را گرفته) دختر تعجیل مکن، گوش بده ببین چه می‌گویم.

صونا خانم صبح روشن می‌شود. وقت درنگ کردن نیست، حرفت را بعد بگو.

حیدربیگ دختر آرام بگیر بگویم. پول پیدا کرده‌ام می‌خواهم موافق قاعده با عادت ایلیت عروسی کنم ببرمت. دیگر برای چه نصف شب بردارم ببرم. کسی که ترا از دست من نمی‌گیرد؟

صونا خانم دروغ می‌گویی. پول پیدا کن در این دو سال هم پیدا می‌کرد. من عروسی نمی‌خواهم، می‌خواهم به همین طور بروم. تنها من نیستم که با تو می‌روم، روزی صدتا در این ملك دست هم گرفته در می‌روند. عار که نیست. از بیست تا دختر یکی را طوی نمی‌گیرند. همه به همین طورها می‌روند.

حیدربیگ جان من، عزیز من، آنها که دست هم را گرفته در می‌روند، پدر مادرشان میل ندارند، اذن نمی‌دهند. دختره را چاره از همه جا بریده لابد می‌شود، درمی‌رود. پدر مادر تو که خودشان ترا به من می‌دهند. نمی‌گویند بی‌حیا دیگر این چه حرکتی بود کردی؟ ما را رسوا نمودی؟ آن وقت چه بگویم؟

صوناخانم (قدری به فکر رفته) پول از کجا پیدا کرده‌ائی؟

حیدر بیگ ده بنشین زمین، گوش بده بگویم از کجا پیدا کرده‌ام!

صونا خانم (می‌نشیند) خوُب بگو ببینم!

حیدربیگ می‌دانی که مال فرنگ در این جا چه قدر گران و با صرفه است برای فروشنده.

صونا خانم ایه، نمی‌دانم با مال فرنگ چه سر و کار داری؟ تاجر که نیستی این حسابها را ملاحظه بکنی. بگو ببینم پول چقدر پیدا کرده‌ای؟

حیدربیگ آخر گوش بده بفهم که چه می‌گویم. دولت روس چیت فرنگ را قدغن کرده است. کسی از ترس نمی‌تواند برود بیاورد. مگر به‌اتفاق یکنفر آدم رشید و بهادری جرئت بکند یکبار دو بار بتواند بکشد بیاورد.

صونا خانم ای مرد به من چه روس مال فرنگ را [قدغن] کرده است. به چه کار من می‌خورد؟ خدا بکند که چیت پوشیدن را از بیخ به مردم قدغن بکنند. حرف خودت را بزن بگو ببینم پول از که گرفته‌ای؟

حیدربیگ دختر نمی‌گذاری که حرفم را تمام کنم. اما مردمان اینجا چنان به چیت‌های فرنگ حریصند که هر وقت هر جا می‌بینند دیگر به روی حریر و پرند نگاه نمی‌کنند. عسگربیگ می‌گوید هم ارزانست و هم قشنگست، و رنگش هم نمی‌رود. زنها برای این چیت‌ها بی‌اختیارند، هیچ چیت روسی را اعتنا ندارند.

صونا خانم آخر به من چه؟ چیت فرنگ یا چیت روس هر دو به جهنم! حرف خودت را بزن.

حیدربیگ می‌گویند زن نچالنگ هم پنهانی از شوهرش همیشه چیت فرنگ می‌خرد می‌پوشد. حاجی عزیز در این نزدیکی بیست تومان چیت فرنگ [بهش] فروخته است.

صونا خانم به جهنم بفروشد! بگور سیاه بفروشد! نمی‌دانم این صحبت چیست، ازکجا به مغز این فرو رفته است؟ حیدر دماغت ناخوش شده است، چه چی می‌گویی؟

حیدر بیگ هر چه می‌گویم آخر حالیت می‌شود که چیت فرنگ دراینجا چه قدر مرغوب است؟

صونا خانم به چه کار من می‌خورد حالیم بشود؟ چیت فرنگ خرید و فروش خواهم کرد؟

حیدربیگ خیلی خوب، ده گوش بده. اگر من یك دفعه بروم چیت فرنگ بیاورم به بزازها بدهم، خرج دوهمچو عروسی را در می‌آورم یا نه؟

صونا خانم از آن وقت تا حال هن هن، این را می‌خواستی بگوئی؟ بارك‌الله منهم می‌گفتم راستی راستی جوان پول پیدا کرده است. مال فرنگ گویا صحرا ریخته است این برود جمع کند بیاورد. پاشو برویم پاشو بس است.حالا است که دم صبح روشن می‌شود.

حیدربیگ پول پیدا کرده‌ام! دروغ نمی‌گویم!

صونا خانم پول پیدا کرده‌ای، عروسیت را تمام کن. به مال فرنگ دیگر چرا می‌دهی؟

حیدربیگ آخر قرض کرده‌ام. صاحبش به شرط این می‌دهد که مال فرنگ بیاورم، نفع آن را قسمت کنیم. نمی‌دهد که عروسی کنم!

صونا خانم من با این نفعها نمی‌خواهم عروسی کنم. پاشو بریم. اگر مال فرنگ همچو مداخل دارد، صاحب پول چرا با تو قسمت می‌کند؟ نمی‌رود خودش بیاورد همهٔ خیرش را خودش ببرد؟

حیدربیگ خودش مرد تاجر و تاجیك است. تا با همچو منی همراهی نکند، چه بنیه دارد به آن طرف ارس بتواند پا بگذارد؟ قزاقها مویش را می‌کنند!

صونا خانم قزاقها موی ترا نمی‌توانند بکنند؟

حیدربیگ من دزدی رفته‌ام، صد تا روباه بازی بلدم. من خود را به قزاقها نشان نمی‌دهم تا مویم را بکنند.

صونا خانم تو هر وقت به دزدی و راهزنی هم می‌خواستی بروی می‌گفتی کسی مرا نمی‌بیند، نمی‌شناسد. اما باز می‌دیدند می‌شناختند. دو سال فراری شدی روی خانه ندیدی، حالا پیش روی خودم بیرون آمده‌ای می‌خواهی باز کاری دست بزنی که فراری بشوی؟ باز مرا با دیدهٔ گریان بگذاری؟ من راضی نیستم. نمی‌خواهم عروسی

بکنی، پاشو برویم.

حیدربیگ گیرم که عروسی نخواستی، نان هم نمی‌خواهی؟ نباید من یك راه مداخلی داشته باشم؟

صونا خانم خدا کریم است [گرسنه] که نخواهیم ماند!

حیدربیگ دیگر چه طور گرسنه نخواهیم ماند؟ می گوئی دزدی نرو، مال فرنگ نیار! نان که از آسمان نمی‌بارد!

صونا خانم صبح شد، پاشو برویم! مرا ببر توی خانه‌ات بگذار، بعد از دو هفته می‌خواهی برو پی مال فرنگ.

حیدربیگ چونکه رخصت می‌دهی، این هفته را هم در خانهٔ پدرت باش. اگر بعد برای تو عروسی نکردم نبردم، پس کمتر از من کسی نیست.

صونا خانم نمی‌خواهم، نمی‌خواهم! من الانه خواهم رفت! پاشو بریم!

حیدربیگ دورت بگردم، دردت به جانم. پایت را می‌بوسم، قربانت می‌روم. دو هفته مهلت می‌گیرم، صبر کن. واللّه بعد از دو هفته عروسی کرده می‌برمت. خاطرجمع بی‌عروسی و اینطور بردن تو از برای من از مرگ بدتر است.پیش پدر مادرت مرا خجالت نگذار!

صونا خانم دو هفته صبر کردن برای من از عذاب جهنم مشکل‌تر است. دیگر تاب نمی‌توانم بیاورم. پاشو برویم!

حیدربیگ ترا به خدا حرف مرا بشنو، قبول کن!

صونا خانم (بنا می‌کند به گریه کردن) حیدر همچو می‌شود دلت از من سرد شده است.

حیدربیگ صونا خانم، دلم را خون مکن. حالا که دوام نمی‌کنی ده پاشو سوار شو برویم!

(صونا خانم می‌خواهد پا به رکاب بگذارد، در آن حال صبح سفیده زده، طیبه خانم مادر صونا خانم از آلاچیق بیرون آمده صدا می‌زند: صونا، صونا... هوی!)

صونا خانم ای وای جانم! نه‌نه‌ام صدا کرد. دیگر نمی‌توانم بروم!

(زود خود را می‌چسباند به زمین.)

حیدربیگ اِه، اِه، دختر پس من چه کنم؟

صونا خانم دیگر برو وانایست! ننم الان می‌آید این سمت!

حیدربیگ پس کی بیایم؟
صونا خانم دیگر هیچ وقت نیا، برو! مرا دیگر نمی‌توانی ببینی.
حیدربیگ صونا حرفت را برگردان، اگر نه این خنجر را پیش رویت می‌زنم سر دلم، خودم را می‌کشم.
صونا خانم نه نه، به خاطر خدا! برو پی مال فرنگ بعد برگرد بیا عروسیت را بکن. برو ننم ترا نبیند. خودت را چرا می‌کشی؟ من با بخت سیاه خود بودم.

(حیدربیگ گردنش را بغل گرفته، رویش را بوسیده.)

حیدربیگ حالا می‌روم. دیگر دردت به جانم، غصه نخور، خودت اذن دادی.
طیبه خانم ای دختر صونا کجائی؟

(حیدربیگ زود سوار شده هی کرده دور می‌شود.)

صونا خانم ای ننه اینجایم، می‌آیم.

(طیبه خانم می‌رود نزد او.)

[طیبه خانم] ای دختر این وقت در این بیابان کارت چه بود؟
صونا خانم ای ننه جان، روز اینجا قالیچه انداخته نشسته بودم. شب خاطرم آمد قالیچه اینجا مانده است، از رختخواب که پا شدم، آمدم بردارم که اول صبح دچار گاو [گلیها] و گاو ساله چرانها می‌شود می‌برند. قالیچه را برداشتم می‌آمدم، لنگه کفشم از پایم در رفت. تاریکست نمی‌توانم بجورم.

(خم می‌شود به جستن کفش.)

طیبه خانم پات را نمی‌توانی درست زمین بگذاری؟ کدام طرف افتاد؟
صونا خانم همین جا افتاده‌ها.

(دست به زمین می‌مالد. طیبه خانم هم کج می‌شود.)

[طیبه خانم] اگر اینجا افتاده است پس کوش؟

صونا خانم ها، ببین، این است جستم!

(لنگه کفش را دست گرفته نشانش می‌دهد.)

طیبه خانم ده پا کن برویم.

(صونا خانم کفش را پا کرده همراه مادرش می‌رود.)

«پرده می‌افتد»

مجلس دویم

(واقع می‌شود در قریهٔ آغچه بدیع، میان دکانی که قدری قدك، کرباس، شله و چیت‌ها وسط ریخته شده و حاجی قره نیم ذرع دست گرفته، بی‌دماغ و ملول نشسته است.)

حاجی قره (پیش خود تنها) خدا خراب کند همچو بازار را. ببرد چنین بده بستان را. سگ پدری قدك و شله فروش انگار کن دستش سرب بوده است. سه ماه است در قلعه جنس خریده‌ام آورده‌ام، هنوز پنج توپ فروش نکرده‌ام. کسی نیست که بر روی مال نگاه کند. دولت روس! داد و ستد بالمره بریده شده، جنس مثل میراث گشته. طاعون آنجا ریخته کسی نزدیکش نمی‌رود. بااین بازار تا یك سال دیگر این مال فروش نخواهد رفت، تمام نخواهدشد. خانه خراب شدم. رفت. این چه کاری بود که سر من آمد. پانصد منات پول نقد بدهی، مداخل و منفعت پول جهنم، مایه هم دست نیاید. همچو چیزی کجا دیده شده؟ که نشان می‌دهد؟ خانه‌ات خراب شود چیت فروش. دردت را خدا بندد شله فروش، چادره فروش! آه هرگز خیر نبینی انشاءاللّه! صحیح و سالم منفعت مالت را نخوری همچو که فروختی. اوف، اوف... (دست تأسف به زانو می‌زند.) بی مروت صد بار قرآن خورد، پیغمبر یاد کرد که بسیار مال رواج است. در بازار آغچه بدیع در عرض سه روز همه را می‌فروشی. سه روزش سه ماه شده، سه ماه هم سه سال خواهد شد. این مال مشکل فروش برود. خوب مغبونم کرد. از این قرار درست صد منات ضرر دارم. این درد مرا بی‌شك خواهد کشت.

(در این حال غفلتاً خداوردی مؤذّن می‌رسد.)

[خداوردی] سلام علیك حاجی آقا. اسم شریف پدرت چیست؟

حاجی قره علیك السلام آقا. ناشور فرمودید توپی چند؟

خداوردی خیر عرض کردم اسم شریف ابوی را بفرمائید.

حاجی قره می‌خواهی چه کنی؟ به اسم پدر من چه کار داری عزیز من؟

خداوردی من چه کار دارم؟ سورهٔ جمعه خوانده‌ام، می‌خواهم برای پدرت فاتحه بدهم.

حاجی قره بفرما این عمل خیر از کجا به خیال شریف شما رسیده است؟ بسیار خوب خیلی مرا خوشحال کردی.

خداوردی از کجا به خیال من رسیده است؟ بسیار خوب، امروز صبح از در خانهٔ ما می‌گذشتید به بنده زاده نفرموده‌اید که به پدرت بگو سوره جمعه به پدر من تلاوت کند، بیاید یك عباسی می‌دهم.

حاجی قره من؟ یك عباسی؟ چه طور؟ چه می‌گوئی؟ دیوانه نشده‌ای که؟!

خداوردی حاجی هنوز دیوانه شدن من جهتی پیدا نکرده است. خودت سفارش کرده‌ای پسرم هم به من گفته است، سوره را هم خوانده‌ام. اگر عباسی را ندهی آن وقت دیوانه خواهم شد.

حاجی قره مردکه، سر خود ترا چه شده بود به پدر من قرآن بخوانی؟

خداوردی من هرگز سر خود نخوانده‌ام.تو گفته‌ای، من هم خوانده‌ام.

حاجی قره من هیچ وقت همچو حرفی نزده‌ام وهرگز محال است که بزنم. از من همچو کاری نشده است: من همیشه خودم برای پدرم قرآن خوانده‌ام ولیکن هیچ نشده است که پول بدهم قرآن بخوانند. در عمرم نکرده‌ام و هرگز هم به خیالم نیامده است که بکنم.

خداوردی حاجی یك عباسی مگر چه چیز است این قدر حرف بزنی؟ نگفته باشی هم نقلی ندارد، یك عباسی را مرحمت بکن بروم. اگرچه پسرم مخصوصاً شما را می‌گفت و نشان می‌داد.

حاجی قره عزیز من، پسرت مشتبه شده است. احتمال دارد کسی دگر گفته باشد. برو پیداش کن عباسی را بگیر. من به این کساد بازاری یك شاهی ندارم، یك عباسی را از کجا بیارم به شما بدهم؟ امروز دشت هم نکرده‌ام. ترا به خدا جلو دکان را نگیر، مشتری می‌آید رد می‌شود.

(خداوردی می‌رود. بعد عسگر بیگ و صفر بیگ و حیدربیگ می‌آیند.)

عسگربیگ سلام علیکم حاجی.

حاجی قره (سرش را بلند کرده) واه، علیکم السلام! حاجی قربانتان برود. بفرمائید تو بنشینید.

(بیگ‌ها داخل دکان شده می‌نشینند.)

حاجی قره خوش آمدید. دردتان به جان حاجی، صفا آوردید. دکان از خودتان است. پیشکش شماست. [چپق] میل دارید؟ غلیان می‌فرمائید؟

عسگربیگ غلیان می‌کشیم حاجی.

حاجی قره حاضر، الآن چاق می‌کنم. دردتان به جانم.

(زود غلیان را چاق می‌کند.)

عسگربیگ حاجی حالت بازارتان چه طور است؟ فروشتان خوب است؟

حاجی قره خدا برکت بدهد. مال که خوب شد بازار کساد نمی‌شود. می‌دانی که من مال بد وارد دکان نمی‌کنم. روز بروز جنس دکان من فروش می‌رود. دیروز دکان بسیار خالی شده بود، «قلعه» پیغام کردم غلام بچهٔ شما این مال را تازه فرستاده است. تازه امروز آورده‌ام چیده‌ام. (غلیان را می‌دهد، دست دراز می‌کند از قدك و شله می‌ریزد پیش حضرات)حاجی قربان شما، هر چه می‌خواهید سوا کنید. به خانهٔ کعبه، به بیت‌ـ الهی که رفته‌ام، به قرآن قسم، به حق پیغمبر به مرگ پسرم، عروسی «بدل»را نبینم اگر دروغ بگویم. همهٔ آغچه بدیع را بهم بزنی، بهتر از این چیت و قدك یا جور این، هیچ جا، دکان هیچ کسی بهم نمی‌رسد. قماش اینها قماش دیگر دارد، مشتری مجال نمی‌دهد. از این سر می‌آرم، از آن سر می‌برند. فردا اگر اینجا گذرتان بیفتد یکی از اینها را دردکان نخواهید دید. بخرید ببرید! مبارکتان باشد. پولتان حلال است، به مال خوب هم قست شده است.

عسگربیگ می‌خواهیم چه کنیم حاجی، زحمت بیجا کشیده پارچه‌ها را بهم می‌زنی، اینجا می‌ریزی.

حاجی قره (متعجب و اوقات تلخ) چه طور می‌خواهیم چه کنیم؟ مگرخرید نخواهید کرد؟ شب عید است تدارك نباید ببینید؟ رخت نمی‌خواهید؟

حیدربیگ خیر حاجی برای رخت خریدن و تدارك عیدی نیامده‌ایم. مطلب دیگر داریم.

حاجی قره پول نقد نداشته باشید با روغن گاو هم معامله می‌کنم. بشرطی که روغن خالص گاو باشد.

حیدربیگ ای مرد عزیز، اگر روغن داشته باشیم خودمان می‌خوریم. روغن گوسفند بهم نمی‌رسد تا چه رسد به روغن گاو. عسگربیگ، گوشت اینجا باشد ببین چه می‌گوید.

حاجی قره (اوقاتش تلخ شده) شما را بخدا زحمت بکشید تشریف ببرید، یك وقت دیگر تشریف بیاورید حرف بزنیم. در دکان را نگیرید. حالا وقت آمدن مشتری است، می‌آیند. رد می‌شوند.

عسگربیگ حاجی ما هم مردمانی هستیم، شما را مردی می‌دانستیم که پیشت آمدیم.

فروش را یك ساعت دیگر هم می‌توان کرد. چه خبر است؟ ما هم کاری داشتیم که خواستیم ترا ببینیم.

حاجی قره به جان شما، به خدا مجال ندارم. بعد از این باز همدیگر را خواهیم دید. الآن تشریف ببرید، زحمت بکشید.

حیدربیگ مرد عزیز می‌خواهی جوابمان بکنی؟ تو چه طور آدمی؟ این چه حالتی است تو داری؟

حاجی قره قربانت برم، جواب که نکرده‌ام. خواهش کردم که مرد کاسبم، به ضرر من راضی نشوید. اگر شما نیامده بودید تا حال هفت هشت ده توپ چیت و قدك فروخته بودم.

حیدربیگ عسگربیگ عجب ما را پیش آدم آورد. پاشو برویم. اینکه فایده‌ای ندارد.

عسگربیگ شما را به خدا حرف نزنید ببینم. حاجی اگر زحمت نمی‌شود غلیان دیگر به ما بده، بکشیم برویم.

حاجی قره به مرگ فرزندم دیگر توی کیسه تنباکو نیست. همه‌اش همان بود. ته کیسه را تکان دادم چاق کردم. تشریف ببرید. خوش آمدید، زحمت کشیدید.

عسگربیگ راست است وقتی که خدا از آدم گرفت، بنده نمی‌تواند بدهد. من خودم می‌دانم سه ماه است در آغچه بدیع سه توپ چیت و قدك نتوانسته بفروشی. یك عالم ضرر داری. ما آمدیم که در سر پانزده روز صد منات خیر به شما برسانیم. چه فایده بختت کار نکرد. خداحافظ!

(پا می‌شوند راه بیفتند.)

حاجی قره اینجا نگاه کنید ببینم چه می‌گوئید. چه طور سر پانزده روز صد منات؟ یعنی چه؟

عسگربیگ ما دیگر چه بگوئیم؟ تو که گوش نمی‌دهی، آشکار جواب کرده بیرونمان می‌کنی.

حاجی قره ای مرد عزیز، من کی به شما جواب کردم؟ کی بیرونتان نمودم؟ بنشینید پائین برای خدا، فروش امروز هم بدرك! بنشینید ببینم. من ندانستم که شما از حرف من خواهید رنجید اگر نه صد تومان ضرر می‌کشیدم، هرگز به شما نمی‌گفتم بروید. کسی تا حال از من حرف سخت نشنیده، سخنی درشت تر از برگ گل به روی کسی نزده‌ام. کلفتی به هیچ احدی نگفته‌ام.

عسگربیگ خوب حالا که اینطور شد، چشم، باز می‌نشینیم و به شما هم می‌گوئیم که مطلب ما چه بوده است.

(همگی از نو می‌نشینند.)

حاجی قره ده بگوئید ببینم، حاجی قربانتان برود. صد منات خیر از کجا پیدا خواهد شد؟ این خیر را که می‌دهد؟ که می‌رساند؟

عسگربیگ خیر برسان همین مرد است ها، حیدر بیگ.

(اشاره به طرف حیدربیگ می‌کند.)

حاجی قره (به شتاب) از کجا می‌رساند؟ ای قربان تو حیدربیگ. غلیان چاق بکنم؟ دردت به جانم.

حیدربیگ تو که تنباکو نداشتی؟ از کجا غلیان چاق خواهی کرد؟

حاجی قره کیسه دارد. کاش تو غلیان بکشی.

(زود دست دراز می‌کند از کیسه تنباکو می‌آورد. غلیان را چاق کرده به حیدربیگ تواضع می‌کند. بعد رو به عسگربیگ می‌نماید.)

[حاجی قره] ده بگو ببینم چه طور می‌خواهد برساند؟

عسگربیگ حاجی این همه مال که اینجا ریخته‌ای، یك قروش برای تو منفعت دارد؟

حاجی قره دارد یا ندارد، تو حرف خودت را بزن!

عسگربیگ حاجی بزن بهادری [حیدربیگ] را تو که بلدی؟

حاجی قره بلی می‌گویند که بزن بهادر است.

عسگربیگ همه می‌دانند در همهٔ قراباغ، هر جا که اسم حیدربیگ گفته شود مرغ پر می‌اندازد.

حاجی قره در این زمانه آدم در جیب خود زر داشته باشد، بهتر است تا در بازویش زور. هر که را زر در ترازو است زور در بازو است.

عسگربیگ آدم تا زور هم نداشته باشد نمی‌تواند زر پیدا کند. حالا گوش بده تا بگویم؛ خودت می‌دانی که مال فرنگ دراینجا چه قدر گران و رواج است. در تبریز، چیت ذرعی یك عباسی، اینجا ذرعی سیصد دینار فروش می‌رود. چای گروانکه یك منات، اینجا یك منات و نیم نمی‌گذارند زمین بیفتد. سبب این را می‌دانی برای چیست؟

حاجی قره خیر چه می‌دانم؟

عسگربیگ سببش این است: از ترس یساولان ارمنی وقراولان گمرکخانهٔ قراباغ. و از دست قزاقها مرغ نمی‌تواند آن طرف ارس برود.

حاجی قره یعنی شما ازمرغ هم تیز پرید، آن طرف ارس بپرید؟

عسگربیگ البته دستها را به دستها بیشی است. حیدربیگ پیش ما باشد، قراول یساول به ما چه می‌تواند بکند؟

حاجی قره قراول و یساول را کنار بگذار. هرگاه قزاقها نباشد، به خدا ماهی دو دفعه تبریز می‌روم برمی‌گردم. قراول و یساول به من چه خواهد کرد؟ من از لطف خدا تنها بیست نفرش را جواب می‌دهم. اما وقتی که اسم روس می‌برند، دلم می‌ترکد. شمشیر و تفنگ اینها این قدرها مرا نمی‌ترساند که آمد و شد مجلس استنطاق لرزه به جان من اندازد. راستش از این قزاقها باید ترسید که شر و خطا از اینها خارج نیست و نخواهد شد.

عسگربیگ ایه، ما پنجاه تا گذرگاه بلدیم. قزاقها را فریب می‌دهیم، از جائی می‌گذریم که گرد رد پایمان را نبینند تا چه رسد به خودمان.

حاجی قره حالا از این آمدن پیش من غرضتان چه چیز است؟

عسگربیگ غرضمان این است: از نشستن اینجا جز اینکه پشه به چشم و روت می‌نشیند، مداخلی نخواهی کرد. پاشو پول زیادی بردار، هم برای ما هم واسهٔ خودت، برویم تبریز. ما که از خرید و فروش آنجا سر در نمی‌بریم، سر رشته‌اش را نداریم، برای خودت و برای ما خرید کن. ما هم ترا صحیح و سالم با مال و جان تا اینجا می‌آریم. پانزده روز صد تومان پنجاه تومان منفعت دارد. منفعت پولی که به ما داده‌ای، بده به ما، منفعت پول خودت هم مال خودت.

حاجی قره خوب پولی که به شما می‌دهم نفع پول من کجا می‌رود؟

عسگربیگ آخر عوض نفع پول ما هم در حق شما خوبی می‌کنیم، ترا از دُزد و [مُزد] سلامت نگاه می‌داریم، منفعت می‌رسانیم. دیگر زیادتر از این چه می‌خواهی؟ پونزده روزه از ما نفع پول خواستن برای شما قبیح است. قدرش قابل نیست. بی وجود ما که تو نه می‌توانی تبریز بروی و نه می‌توانی مال بیاری؟!

حاجی قره چرا نمی‌توانم بروم؟ بخواهم امروز می‌روم. هیچ کس هم نمی‌تواند یك پوش از من بگیرد! من خودم مکرر به دزد و راهزن دچار شده‌ام، دعواها کرده‌ام.

عسگربیگ آ، جانم صد اژدها باشی تنها این راه را نمی‌توانی بروی، بیائی. ما که انکار رشادت ترا نکردیم!

حاجی قره راستی من پول بی‌منفعت دادن را عادت نکرده‌ام. اگر نفع پولم را کم می‌کنید، گوش به حرف شما می‌دهم.

عسگربیگ نفری صد تومان بدهی تا پانزده روزه چه قدر منفعت می‌خواهی؟

حاجی قره صد تومان پنج تومان نفع برمی‌دارم. زیاده هر چه ماند مال شما.

(عسگربیگ رو می‌کند به حیدر بیگ و صفربیگ.)

[عسگربیگ] چه می‌گوئید رفقا، راضی می‌شوید؟
حیدربیگ و صفربیگ چه باید کرد؟ راضی هستیم.
عسگربیگ حاجی ده پاشو پول حاضر کن!
حاجی قره کی می‌روید؟
عسگربیگ امشب باید برویم.
حاجی قره خیلی خوب پول حاضر است. بروید اسباب سفرتان را بپوشید، طرف شب بیائید خانهٔ ما. من هم تدارك اسب و اسباب خود را ببینم. برویم!

(بیگ‌ها پا شده.)

بیگها خداحافظ حاجی! (می‌روند)
حاجی قره (پشت سرشان) خوش آمدید، بی وقت نیائید؟
بیگها خاطر جمع باش!

(دور می‌شوند.)

حاجی قره (تنها) بسکه سر این پدرسوخته صاحب مال نشستم، جانم تلف شد. تا قیامت اینها فروش نخواهد رفت. می‌گویند مال فرنگ خرید و فروش نکن! سوداگری هم می‌کنی، مال روس و قزلباش بخر بفروش. من چه خاك بسر بریزم؟ این مال روس و قزلباش چرا فروش نمی‌شود؟ خیر، تا یك همچو کاری نمی‌شد، نمی‌توانستم ضرر اینها را در بیارم، پاشوم بروم خانه، تدارك خودم را ببینم. همچو خیری کم اتفاق می‌افتد و الا من غصه مرگ می‌شدم.

(دکان را قفل می‌کند می‌رود. در آن اثنا وضع مجلس تبدیل یافته، خانه حاجی قره به نظر می‌آید. حاجی قره کلید در دست درب صندوق را باز کرده از کیسه تومانیها را بیرون آورده، سیصد تومان شمرده، سوا سوا به کیسه‌ها می‌گذارد. بعد می‌رود تفنگ و طپانچه و خنجر و شمشیرش را می‌آورد پیش خود جمع می‌کند. در این بین «تکذبان»

زن حاجی قره می‌رسد.)

تکذبان می‌خواهی چه بکنی؟ باز این اسباب و یراق را چرا پیش خود ریخته‌ای؟
حاجی قره مسافرم، می‌خواهم بروم بیرونها.
تکذبان باز کجا می‌خواهی بروی؟ بگو ببینم!
حاجی قره شما نباید بدانید.
تکذبان چرا نباید بدانیم؟ دزدی که از من پنهان بکنی؟
حاجی قره یك همچو چیزی.
تکذبان اگر همچو چیزیست که هرگز نمی‌توانی بروی! پاشو برو در دکانت، مالت را بفروش.

(اسباب را از پیشش جمع می‌کند.)

حاجی قره خدا دکان را خراب کند. آتش بگیرد مال. مگر فروش می‌رود؟ تو هم نمی‌گذاری چارهٔ سر خودم را بکنم؟
تکذبان مرد بسرت چه شده است؟ مگر نگذارم چاره‌اش را بکنی چه می‌گوئی؟
حاجی قره دیگر می‌خواهی چه بشود؟ خانه خراب شدم! درست صد منات تا حال ضرر دکان و خسارت این مال را دارم. نان از گلوم پائین نمی‌رود.
تکذبان گلوت همچو بگیرد انشاءاللّه، که آب هم پائین نرود. ای لئیم، مثل اینکه بچه‌ها قاب جمع کنند، این قدر پول را جمع کرده‌ای، می‌خواهی چه کنی؟ صد سال دیگر عمر داشته باشی، همه‌اش را بخوری، بپوشی، عیش و نوش کنی، پول تو تمام نمی‌شود. برای صد منات ضرر چه خودت را می‌کشی.
حاجی قره به لعنت خدا گرفتار شوی زنکه! تخمتان به آتش بیفتد، از روی زمین نیست شوید انشاءالله! گم شو از اینجا، هی کولی!
تکذبان مردکه دیوانه شده‌ای؟ من از خانهٔ خودم کجا گم شوم؟ بگو ببینم کجا می‌روی، من هم بدانم!
حاجی قره به جهنم گور سیاه! دست نمی‌کشی؟ چه می‌خواهی از جان من؟
تکذبان کاش تا حال رفته بودی، جان من هم خلاص شده بود. کو؟ آن روز را خواهم دید که عیش و جشنی بکنم؟ چه فائده، راه عزرائیل بند شود که مثل تو نحس و نجس را روی زمین گذارده، تازه جوانان را به خاك سیاه می‌فرستد.
حاجی قره از نحس و نجسهای روی زمین یکی خودتی که طوق لعنت شده به گردن من فقیر افتاده‌ای. من در عمر خودم به کسی اذیتم نرسیده، ضرری نزده‌ام. من چرا

نحس و نجس می‌شوم؟ خدا لعنت کند انشاءالله!

تکذبان اگر ضرر نزده‌ای، خیر هم نرسانده‌ای. نحس و نجسی به جهة اینکه مالت را نه خودت می‌خوری و نه صرف عیالت می‌کنی. اگر بمیری هیچ نباشد زن و بچه‌ات اقلاً نان سیری می‌خورند. بمیری انشاءالله!

حاجی قره زن و بچه زهر مار بخورد! خودت بمیر من خلاص بشوم.

تکذبان خانهٔ تو که زهرمار هم بهم نمی‌رسد. اگر باشد آن را هم مضایقه می‌کنی، راضی نمی‌شوی بخوریم. بمیرد کسی که مال خودش را نمی‌تواند بخورد!

(در این اثنا بیگ‌ها صدا می‌کنند.)

[بیگها] حاجی، حاجی!

حاجی قره زنکه برو آن طرف، مردم می‌آیند اینجا.

(تکذبان زود رد شده، پشت در گوش می‌دهد. بیگها مسلح و مکمل داخل می‌شوند.)

[بیگها] سلام علیك حاجی.

حاجی قره علیکم‌السلام! حاجی قربانتان برود. بفرمائید بنشینید.

عسگربیگ حاجی حاضری یا نه؟

حاجی قره بلی دورت بگردم حاضرم. این هم پولهاست، سوا کرده‌ام. اما دردت به جان حاجی، سیصد تومان را خودم برمی‌دارم در تبریز پیش روی خودتان چای و پارچه می‌خرم می‌سپارم دستتان بیاورید.

عسگربیگ همچو چرا حاجی اینجا بسپاری چه می‌شود؟

حاجی قره آنطور بهتر است. هیچ تفاوتی ندارد.

عسگربیگ چه تفاوت دارد؟ باشد. ده پاشو برویم!

حاجی قره قدری صبر کنید. غلام بچه را فرستاده‌ام اسبها و نوکر مرا بیاورد.

عسگربیگ چند تا اسب برمی‌داری حاجی؟

حاجی قره سه تا قربان تو. یکی را غلام بچه سوار می‌شود، یکی را هم خودم، یکی را هم بار می‌کنم نوکره جلوش را می‌کشد. شما چند تا برمی‌دارید؟

عسگربیگ ما هم نفری دو تا اسب برمی‌داریم. یکی برای سواری، یکی برای بارگیری. این یراق و اسباب از تست حاجی؟

حاجی قره بلی از خودم است.

عسگربیگ خیلی خوب پس بپوش.

حیدربیگ والله حاجی، اگر آدم ناشناسی ترا ببیند زهره ترک می‌شود.

صفربیگ به خدا که من به حاجی این گمان را نداشتم.

حاجی قره مردی در وقت کار معلوم می‌شود. دردت به جانم، شما مرا همین ذرع ذرع کن جا آورده‌اید، داخل حساب نمی‌دانید. اما انشاءالله می‌بینید که من آدم ترسو نیستم. تعجب دارم از بعضی سوداگرها که در رهگذر مالشان را ریخته، خالی برمی‌گردند.

صفربیگ حاجی سوداگرها مالشان را بی‌جهة نمی‌ریزند، مال بگیرها ناقولایند. نمی‌دانی به چه حیله کاریها پیش می‌آیند. در لباس یساول و قراول خود را به مردم نشان نمی‌دهند که آدم بشناسد. گاهی اسب پالانی یا الاغ سوار می‌شوند. گاهی پیاده بی‌اسباب و یراق جلو آدم می‌آیند. تو هم چه می‌دانی، می‌گوئی فقیر رهگذر است، چونکه روبرو و نزدیك می‌رسند، هیچ نمی‌فهمی اسباب و یراق از کجا پیدا شد. دیگر مجال دست و پا جمع کردن نمانده، لخت‌ت می‌کنند. هر چه داری می‌گیرند.

حاجی قره اینها همه از ترس و بی‌احتیاطی به سر آدم می‌آید. آدم نباید هیچکس را بگذارد نزدیك خود بیاید، در هر لباس می‌خواهد باشد. یك دفعه به من دچار شوند، ببینند که چه بسرشان می‌آرم. به همهٔ ایشان توبه می‌دهم که هرگز سر راه هیچ رهگذری را نگیرند.

صفربیگ بلی راست می‌گوئی. آدم باید احتیاط را از دست ندهد و نترسد.

(در این اثنا کرمعلی، نوکر حاجی و «بدل» پسرش وارد می‌شوند.)

کرمعلی آقا اسب‌ها حاضر است. کجا می‌خواهی بروی؟

حاجی قره تبریز.

کرمعلی مرا هم می‌خواهی تبریز ببری؟

حاجی قره بلی.

کرمعلی برای چه می‌روی آقا؟

حاجی قره به تو چه!

کرمعلی به من چه؟ خودت می‌گویی ترا هم می‌برم. ندانم که به چه کار می‌روم؟

حاجی قره می‌رویم خرید مال فرنگ. بار می‌کنم گردهٔ یابو، تو هم جلوش را می‌کشی.

کرمعلی آقا تو کی تذکره گرفتی که تبریز بروی؟

عسگربیگ تذکره لازم نیست.

کرمعلی همچو باشد من نمی‌روم. یك دفعه از اینجا به «سالیان» بی بلیط رفتم، مووراو

گرفت آن قدر [کتکم] زد که الآن هم دردش را فراموش نکرده‌ام.

عسگربیگ نترس، مووراو هرگز رفتن ما را نخواهد فهمید.

کرمعلی راستش این است که وعدهٔ من نزدیك است تمام شود. می‌خواهم بروم نوکر کس دیگر بشوم. حاجی مواجب را بسیار کم می‌دهد، علی‌الخصوص شکمم هم هرگز اینجا سیر نمی‌شود. من که نمی‌روم.

عسگربیگ تو این سفر را با ما بیا، در راه هر چه شکمت جا بگیرد به شما نان می‌دهیم. یکی یك توپ چیت هم به تو می‌بخشیم.

کرمعلی حاجی هم می‌بخشد؟

حاجی قره بار مرا صحیح و سالم بیاری برسانی، من هم برای خیر شما تلاش می‌کنم چیت‌ها را که بیگها به شما می‌دهند، گرانتر می‌فروشم.

کرمعلی باشد این هم بکنی باز خوب است.

حاجی قره (به بیگها) بفرمائید برویم!

(همگی بیرون می‌روند. بعد تکذبان به مجلس می‌آید. تنها.)

[تکذبان] ای وای دیدی؟ خدا خانه‌تان را خراب کند! شوهر کم را تابیدند بردند. برای مال غدغن. کاری به سرش بیاید. بچه‌هام یتیم خواهد ماند، وای، وای، خدا...

(می‌زند به زانوش.)

«پرده می‌افتد»

مجلس سیم

(واقع می‌شود در کنار ارس، سمت قزلباش. بیگها و حاجی قره از تبریز مال فرنگ خریده برگشته، کنار ارس پیاده شده، در گوشه[ای] گرد هم آمده‌اند. رودخانهٔ ارس غژها غژ جاری می‌شود. شبی است پر مه، برق هم گاه گاهی می‌زند.)

حیدربیگ الآن از اینجا نمی‌شود گذشت. باید سه چهار گذرگاه پائین‌تر رفت، های و هوئی کرد، قیل و قالی انداخت تا قزاقها تمام جمع بشوند آنجا. بعد برگردیم از همین جا بگذریم برویم.

عسگربیگ ای مرد در همچو مه و رطوبت هوا، قزاقها همه زیر سقف جمع شده، کنار ارس الآن جن هم پیدا نمی‌شود. همینجا که آمده‌ایم بگذریم برویم.

حیدربیگ هرگز نمی‌شود. من این طرف ارس خیلی به دزدی آمده‌ام. همیشه قزاقها کنار ارس کمینگاه دارند.

حاجی قره حیدربیگ درست می‌گوید. احتیاط را از دست نباید داد. همانطور که او می‌گوید همچو می‌کنیم.

صفربیگ حرف حاجی محکم‌تر است. می‌رویم پائین های، هوئی می‌کنیم. حاجی تو پیش بارها باش تا برگردیم.

(بیگها می‌روند پائین. کمی می‌گذرد که های هو بلند می‌شود. قزاقها از بالا دسته به دسته، سه نفر چهار نفر بنا می‌گذارند به پائین آمدن.)

یکی از قزاقها آه ملعونها! یقین دزدند. اسب آورده‌اند می‌خواهند بگذرانند.

دویمی من همچو می‌دانم اینها قاچاقچی باشند. پی مال فرنگ رفته بودند آمده‌اند.

سیمی هر کس که می‌خواهد باشد، پدرش را می‌سوزانیم.

(دنبالهٔ قزاقها بریده می‌شود. های هو آرام می‌گیرد. بیگ‌ها

نزد حاجی قره حاضر می‌شوند.)

حیدربیگ ده زود باشید بزنید به آب که وقت معطّلی نیست!

(همه می‌ریزند رودخانه ارس میان آب. اسب حاجی قره سکندری می‌خورد، حاجی از پشت اسب به روی آب افتاده، آب می‌بردش، برمی‌خورد به شاخهٔ درخت بیدی که کنار رودخانه بلند شده به آب افتاده بود، دو دستی به شاخهٔ بید چسبیده، داد می‌زند.)

حاجی قره امان ای حیدربیگ، ای امان عسگربیگ، آصفر بیگ! به دادم برسید که خفه شدم. مردم، امان هرای!

حیدربیگ حاجی کجائی؟

حاجی قره اینجا به شاخهٔ درخت بید چسبیده آویزانم!

حیدربیگ ای خانه خراب نشده، جای گودی هم افتاده‌ای که بیرون آوردنت ممکن نیست!

بدل آی قربانتان بروم. بابام ماند در آرید!

کرمعلی بگذار خفه شود، بمیرد، مال و دولتش بریزد بماند. پنج روز دنیا بخور عیش کن! به چه دردت می‌خورد بندش می‌شوی؟

عسگربیگ مردکه جفنگ نگو! طناب را در آر بده اینجا.

حیدربیگ عسگربیگ زود باش طناب را بیار!

(عسگربیگ طناب را می‌رساند.)

حیدربیگ حاجی طناب را که می‌اندازم بگیر.

حاجی قره آی قربانت شوم نمی‌توانم بگیرم. اگر دستم را از شاخه بردارم، آب پر زور است می‌بردم. حلقه بکنید بیندازید. بیفتد به کمرم.

(حیدربیگ طناب را حلقه کرده می‌اندازد، می‌افتد به گردن حاجی قره و می‌کشد. حاجی دو دستی ازطناب چسبیده، خفه‌کنان به کنار ارس می‌رسد. وا می‌ایستد، آبش می‌ریزد.)

حاجی قره خانه‌اش خراب شود کسی که مرا به این روز انداخت. درش بسته بشود، آنکه مرا از دکانم آواره نمود.

حیدربیگ حاجی در سفرکارها سر آدم می‌آید، نباید دلتنگ شد. وقت گفتگو نیست، همتِ بکنید برویم. یك دفعه می‌ریزند سرمان، سوامان می‌کنند. تا زود است باید از کنار ارس کناره بکشیم، در نیستان قایم بشویم. وقتی که نصف شب شده مردم خواب رفتند، راه بیفتیم.

(همه از کنار رودخانه کناره رفته، از چشم ناپدید می‌شوند. بعد ده نفر ارمنی مسلح از گوشه‌ای می‌رسند.)

اوهان (یوزباشی ارامنه) شیرم سرکز، شیرم قراپت، شیرم قهرمان، شما سه تا پیش من وا- ایستید، جلو بروید تفنگهاتان را حاضر داشته باشید. هر وقت گفتم، بلاتأمل بیندازید، بزنید! شما را من به اسم به مووراو نشان داده، خواسته‌ام برای همچو روزی. اگر شما پیش من باشید صد تا را جواب می‌دهیم. ای بچه‌ها، شما همگی پشت سر ما باشید نترسید، انشاءالله ما را که دیدند بارشان را ریخته می‌گریزند. اگر نگریختند دست باز کردند، خدا می‌داند همه شان را مثل خنگل ریز ریز خواهم کرد.

سرکز آ، یوز باشی از کدام طرف خواهند آمد؟

اوهان از همین جلومان خواهند آمد. قاصد خبرشان را آورده، گفته است غیر از این راه ندارند بیایند. سرکز، متوجه باشید انشاءالله از این بارها یکی پنجاه منات زیادتر بخش خواهیم برد.

سرکز آ، یوز باشی همه بارهاشان را خواهید گرفت؟

اوهان خدا می‌داند تا خورجین‌شان را خواهم گرفت.

سرکز آ، یوزباشی بینوا نیستند؟ هر چه باشد باز قراباغی هستند، اهل ولایت حساب می‌شوند. اگر ما ملاحظهٔ حالت آنها را نکنیم پس که خواهد کرد؟ باز باید چیزی به خودشان وابگذاریم که نفرینمان نکنند.

اوهان پسر چه حرفی است می‌زنی؟ جانبداری مردم به ما مانده است؟ جانبداری کردن، ملاحظهٔ اهل ولایت نمودن، از نفرین خلق خوف کردن با نوکری نمی‌سازد، خدمت دیوان انجام نمی‌گیرد.

مرکز یوزباشی! پیش بروم ببینم می‌آیند یا خیر؟

اوهان خوب احتیاط خودت را داشته باشی. مبادا بترسانی برگردند بگریزند!

سرکز خیر، پیش رویشان که هرگز نمی‌روم.

(می‌رود.)

اوهان بچه‌ها سر حساب باشید!

(بنا می‌کند به صف‌آرائی مردم. بعد:)

سرکز یوزباشی آتش به خانه‌ات بیفتد، این است می‌آیند! اما جوان بلند بالائی مسلح و مکمل جلوشان افتاده می‌آید. چنان مهیب است که خون از چشمش می‌چکد.
اوهان راستی؟
سرکز خدا می‌داند!
اوهان بگو تو بمیری!
سرکز سرتو! [تو] بمیری! [لری] که صورتش هیبت عزرائیل دارد!
اوهان راستی تفنگ و طپانچه در برش دیدی؟
[سرکز] بخدا که دیدم!
اوهان چند تا بودند؟
سرکز همه شان سه تا به نظرم آمد. اما آن یکی به هیچیك آنها شبیه نیست.
اوهان هیچ ترس و واهمه نمی‌خواهد. بگذار بیایند. اما سرکز خیلی [نزدیك] ایستاده‌ایم. اینجا غفلتاً به سرمان می‌ریزند. قدری عقب‌تر وا ایستیم، سر حساب باشیم بهتر است. آدمها را بکش عقب.

(قدری عقب‌تر می‌روند، یك صفه می‌ایستند. در این حال بیگها، پیش پیش، حاجی قره پشت سر بارها در وسط، می‌رسند. حیدربیگ تفنگ دست گرفته پیشتر می‌آید.)

[حیدربیگ] ای سواره چه کاره‌اید؟ سر راه را چرا گرفته؟ از راه بیرون بروید!
اوهان په، از راه چرا بیرون برویم؟ تو کیستی که همچو دلیرانه حرف می‌زنی؟
حیدربیگ قرشمال، قراسورانی؟ راه داری؟ به تو چه سر راه مردم را گرفته‌ای؟ هر که هستیم، گفتم از راه بیرون برو، بگو چشم. می‌خواهی شکمت را سفره بکنم؟ (تفنگ را بلند می‌کند.) ای پسره عسگربیگ! صفربیگ! ایستاده‌اید؟ چرا نمی‌زنید بیفتد؟ بزنید! بکشید!

(اوهان و آدمهاش از راه کناره می‌کنند.)

[اوهان] مرد عزیز، دیوانه شده‌ای؟ هار شده‌ای؟ گویا شما خون ناحق ریختن را آموخته شده‌اید. اما عزیز من، ما هم مردمانی نیستیم که ما را بکشید.

حیدربیگ قرشمال، یعنی شما همچو مردمان بزن بهادرید که کشته نشوید؟ بگیرید که آمد!

(تفنگ را دراز می‌کند.)

اوهان آه جان عزیز، دیوانه نباش‌ها، ببین ما رفتیم. بیا این راه، راست بگیر و به خاطر خدا باعث خون ناحق مردم نشو. ما که با شما کار نداریم.

حیدربیگ نمی‌شود قرشمال! عوض آن خودنمائی تو، تا ترا نکشم ولت نخواهم کرد.

اوهان بابا جان، من برای خودنمائی خود نگفتم که مردمانی نیستیم که بخواهید ما را بکشید. مقصود این بود که ما فرستاده و مأمور مووراو هستیم. ما را بکشید جواب مووراو را چه می‌دهید؟

حیدربیگ قرشمال ما می‌دانیم و مووراو. بتو چه که چه جواب می‌دهیم؟ انگار می‌کنید اینجا استنطاقخانهٔ روسی است، احوال می‌پرسد. گفتم سر راه را نگیر، از راه کنار برو، و الا آلان همه را مثل برگ درخت می‌ریزم.

اوهان می‌رویم، می‌رویم فرزند، دلتنگ نباش. سرکز بچه‌ام، قراپت، قهرمان! برگردید، برگردید فرزندانم که از اینها بوی خون می‌آید.

سرکز آیوز باشی برگردیم؟ پس به مووراو چه بگوئیم؟

اوهان پسر چه خواهیم گفت؟ نمی‌بینی اینها دزدند! قاچاقچی مال فرنگ که همچو نمی‌شود. قاچاقچی از نیم فرسخی که یك سیاهی نمایان بشود، مالش را می‌ریزد فرار می‌کند. اینها می‌خواهند ما را بکشند، لخت کنند. قاصد پدرسوختهٔ سفیه، اینها را ناحق قاچاقچی دانسته، خبر آورده است.

(همه برمی‌گردند.)

سرکز آیوزباشی، اگر مووراو بپرسد به کسی دچار شدید، کسی را دیدید، چه بگوئیم؟

اوهان می‌گوئیم ما قاچاقچی ماچاقچی ندیدیم هرگز!

سرکز پس بگوئیم به دزد دچار شدیم؟

اوهان آبچه‌ام، ما چه کار داریم. بگوئید شتر دیدی ندیدی!

قراپت خیر، آیوزباشی می‌گویم که به دزد دچار آمدیم، زیاد بودند نتوانستیم عقب بکنیم. پاپی نشدیم برگشتیم.

اوهان خوب، او را بعد فکر می‌کنیم که چه بگوئیم. حالا هی کنید برویم.

سرکز پس بگذار بپرسم که قاچاقچی هستید؟ مال فرنگ دارید؟

(عقب برمی‌گردد.)

حیدربیگ ارمنی باز برگشتی؟ و اللّه اجلت رسیده است. من تا همه شما را نکشم، شما از اینجا گم نمی‌شوید نمی‌روید.

(حرکت می‌کند سر ارمنیها. سرکز می‌گریزد. وقت گریختن کلاه از سرش می‌افتد.)

اوهان (دلتنگ) آ، پسر، سرکز! این طرف برگرد سرمان خون نیار.

سرکز یوزباشی کلاه از سرم افتاد. بگذار بردارم بیایم.

اوهان (از حوصله در رفته) پسر بگذار بیا! بگذار بماند. کلاه جهنم، سرت را می‌برند.

(سرکز زوددر می‌رود. حیدر بیگ پشت سرشان.)

[حیدربیگ] ای، گوش بدهید! به حق خدا، به ارواح پدرم اگر دیدن ما را جائی بروز بدهید، بشنوم – می‌آیم نسل‌تان را از روی زمین برمی‌دارم تا به آن بچه‌هائی که توی خانه در گهواره دارید می‌کشم! خود بدانید!

اوهان (از دور) نمی‌دانم به خیال شما چه می‌رسد؟ مگر با هم ایل نیستیم؟ روبروی هم نخواهیم آمد؟ چه کار داریم بروز بدهیم؟ تو همچو می‌دانی ما به سر شما آمده بودیم. ما با شما دروغکی شوخی می‌کردیم می‌گفتیم که مووراو ما را فرستاده است تا ببینیم شما چه خواهید گفت. ما اهل «هادروت» هستیم. آمده بودیم از شاهسوندها [گاومیش] بخریم، معامله‌مان سر نگرفت، برگشته‌ایم می‌رویم.

حیدربیگ خوب ده بروید! (به غیظ پاهاش را زمین می‌زند) زود، زود بروید! ها ده رفتید!

(ارمنی‌ها تند و تند می‌دوند تا از چشم ناپدید می‌شوند. پس از آن حاجی قره نزدیکتر آمده، رو می‌کند به رفقا.)

[حاجی قره] ای داد و بیداد هی، ارمنی‌ها را چرا ول کردید؟ چرا دست و بالشان را

نبستید نینداختید به این نیستان، در اینجا بمانند تا بمیرند!

حیدربیگ برای چه حاجی؟

حاجی قره برای اینکه می‌روند قزاقها را می‌آورند سرمان!

حیدربیگ گاومیش خر را با قزاقها چه سر و کاریست؟ چه لازم کرده است به خودش زحمت بدهد قزاقها رابه سر ما بیاورد؟

حاجی قره شما نمی‌دانید. بی‌شك اینها گامیش خر نبوده‌اند. حرفشان اعتبار ندارد. به قول صفربیگ،اینها صد تا حیله در بغل دارند.

حیدربیگ حاجی، من ضامن که در این سفر از اینها به تو بهیچ وجه ضرری نرسد.

حاجی قره چه می‌گوئید؟ مگر منحصر به همین سفر است؟ باید به چند نفر از این قبیل مردمان تنبیه کاملی کرد که دیگر جلو قاچاقچی را نگیرند. همچو آدمها را که جلو آدم را می‌گیرند اگر آدم صحیح و سالم ول کند، دیگر از دست اینها می‌توان مال قاچاق آورد؟ آمد و شد کرد؟ بعد از این دیگر من از همچو سفر پر منفعت دست برادر نخواهم شد.چه فایده؟ من به شما خاطر جمع شدم، عقب ماندم. والا ضرب شست خود رابه اینها می‌نمودم و از این قبیل نادرستها از برای آینده راهها را پاك می‌کردم.

عسگربیگ خوب، دفعهٔ دیگر که راست آمدی، ضرب شست را نشان بده. حالا که گذشت.

حاجی قره انشاءالله خواهید شنید. ده هی کنید برویم! وقت ایستادن نیست. باید امشب به «قارقابازار» برسیم. «بدل» را آنجا پیش شما بگذارم، خودم با کرمعلی پیش بیفتم بروم آغجه بدیع. فردا که روز جمعه است، به جمعه بازار آنجا برسم مال را بفروشم.

حیدربیگ حاجی از آنجا آن طرف‌تر، تنها می‌توانی بروی؟

حاجی قره از آنجا آن طرف‌تر دیگر قزاق مزاق که نیست؟

حیدربیگ قزاق نیست اما یساول مووراو هست. دچار بشوی آن وقت کارت خوبتر می‌شود!

حاجی قره من خودم از خدا می‌خواهم که به یساول مووراو بربخورم، قصاص از آنها بکشم.

حیدربیگ بارك‌الله حاجی، ماشاءالله خیلی زیرکی. من ترا همچو بجا نیاورده بودم.

حاجی قره یکی دو تا یساول دچار من می‌شد کاری سرشان می‌آوردم که تا قیامت مزه‌اش از دهنشان بیرون نمی‌رفت. بعد از این مردم از طرف آنها آسوده می‌شدند. تا چند تای اینها گوشمال نخورند، دماغشان نسوزد، ولایت از دست اینها فارغ نمی‌شود.

حیدربیگ اگر می‌شد که حاجی ما هم هنر ترا می‌شنیدیم خوب بود.

(راه می‌افتند می‌روند از چشم ناپدید می‌شوند.)

«پرده می‌افتد»

مجلس چهارم

(واقع می‌شود در درهٔ «خوناشین». شب مهتاب، دو تا ارمنی یکی پیاده، دیگری روی الاغ می‌آیند.)

اراکیل مگردیچ، خدا بگذارد انشاءالله امسال غله‌مان هشتاد تائی می‌شود.

مگردیچ انشاءالله که می‌شود. سه سال است غله‌مان را ملخ می‌خورد. اما خدا امسال آنقدر داده است که تلافی سالهای گذشته خواهد شد.

اراکیل مگردیچ، خیالم می‌رسد که چه قدر خوب شد از سالهای گذشته غله‌هایمان در چاه انبارمان مانده بود، والا این سالهای گرانی به ما خیلی بد می‌گذشت.

مگردیچ بی شك اگر گندم تاپوی ما نمی‌شد، محال «دیزاق» همگی از گرسنگی می‌مردند.

اراکیل خدابه زراعت برکت بدهد. در دنیا بهتر از آن پیشه نیست.

مگردیچ صدای پای اسب می‌آید. وا ایست ببین کیست؟

(وا می‌ایستند. در این حال حاجی قره از جلو پیدا می‌شود.)

کرمعلی آقا، خانه‌ات خراب شد! دو تا آدم پیش رویمان می‌آید. نگفتمت که از رفیقهات بی‌خود جدا نشو! طمعت زور آورد سوا شدی آمدی. ده برو که خوب به بازار آغچه بدیع رسیدی، مال فروختنی! الآن خواهند گرفت.

حاجی قره پسره چه حرف مفت می‌زنی؟ که می‌تواند مال مرا بگیرد؟

کرمعلی اینها می‌گیرندها. پیشتربیا ببین بی‌شك اینها یساول موورا و است. ده دست و پا بزن ببینم چه خواهی کرد، بارت را چه طور حفظ خواهی نمود.

حاجی قره خدا بگذارد یك پوش خلالّ به آنها نمی‌دهم که دندانشان را پاك کنند. تو سر بار خودت قایم بنشین نیفت، من جلو اینها را بگیرم ببینم حرفشان چه چیز است. باید اینها را گرفت دست و بالشانرا بست انداخت این دره. تا چشمشان کور شود. تا چند تا از اینها را اینطور نکنم، ضرب شست مرا نچشند، مزهٔ‌دهنشان را نفهمند،

راهها از آسیب اینها امن نخواهد شد. به یاری خدا کاری باید بکنم که دیگر کسی جرئت نداشته باشد طمع به مال قاچاقچی بکند.

کرمعلی من مثل میخ آهن روی بار کوبیده شده‌ام. تا نگیرند نکشند نیندازند، نخواهم افتاد. خاطرات جمع باشد.

حاجی قره خوب بارك‌الله، ده هی کن برو جلو وا ایست تا من ببینم اینها چه کاره‌اند. (تفنگ را دست گرفته می‌رود سر راه ارمنیها) آدم کیستید؟ بگوئید و اگر نه می‌زنمتان‌ها!

مگردیچ آ، جان من چرا می‌زنی؟ دیگر ما که خلافی به شما نکرده‌ایم. رهگذریم راه می‌رویم.

حاجی قره جفنگ نگو! همه کس راه می‌رود. راستش را بگو ببینم که هستید؟ این وقت شب اینجا چه کار دارید؟

مگردیچ «طوغی» هستیم، رفته بودیم دشت، درو می‌کردیم. درومان تمام شد حالا برگشته‌ایم می‌رویم خانه‌مان.

حاجی قره با این حرفها سر مرا می‌پیچانید‌که چه؟ من از آنها نیستم که خیالتان رسیده. خودم می‌دانم که شما که هستید! تا شما را شل و کول نکنم، نه ولایت از دست شما آسوده می‌شود و نه آیند و روند از دست شما خلاصی دارد.

مگردیچ (تعجب‌کنان) اراکیل این چه می‌گوید؟ یعنی چه؟

اراکیل موافق قاعده پیش برو، احوال بگیر، بپرس ببین چه می‌گوید. مقصودش چه چیزاست؟

مگردیچ ای برادر ما مردمان فقیر، رعیت پادشاه هستیم. سر خودمان را به کاسبی نگاه می‌داریم. درعمر خودمان هرگز به کسی ضررمان نرسیده است. نه راهزنیم، نه قراسورانیم. ما چه کاره‌ایم که ولایت از دست ما آسوده نباشد؟

حاجی قره من ازحیله بازیهای شما خبر دارم. اگر شما آدم درست هستید، این وقت شب اینجا چه می‌کردید؟ اینجا چرا می‌ماندید؟ همیشه فکر و خیال شما به مردم ضرر زدن و خانهٔ مردم خراب کردن است. تفنگهاتان را بریزید زمین والا می‌زنم‌ها! خود بدانید.

مگردیچ آجانم، تفنگمان کجا بود که زمین بریزیم؟ مائیم و این دو تا داس. دیگر جز این اسبابی پیش ما نیست. اگر غرض شما این است ما را لخت بکنی، او را بگو.

حاجی قره من آدم لخت کن نیستم. من آنم که جان مثل شما حریص مال مردمان را می‌گیرم.

اراکیل مگردیچ این چه طور دزد است؟ من از حرفهای این هیچ سرم نمی‌شود چه می‌گوید؟

مگردیچ من هم هیچ سر در نمی‌برم، نمی‌فهمم. حرف نزن گوش بده. ببینم باز چه

می‌گوید. (رو می‌کند به حاجی قره) برادر ما چه طور حریص مال مردمیم؟ ما مردمان رعیت، خرج و باج بده و توجیه بده پادشاهیم. بیگار کشیم. بقدر قوه به مردم خیرمان می‌رسد. در این زمستان گرانی، همه همسایه‌های حول حوش اوبهٔ مسلمانها را غله قرض دادیم، دستگیری نمودیم که از گرسنگی نمیرند. اگر تا حال کسی از اهل طوغ، یك قوروش یا یك پول سیاه مال کسی را خورده است، کسی گفته باشد، شنیده باشی، خون ما بر شما حلال است.

حاجی قره خون شما خیلی وقتی است حلال شده است. تا حال کسی نبوده است بریزد. حال اجل شما را کشان کشان به من دچار کرده است. چاه کن خودش همیشه ته چاه است. از بس خانه‌های مردم را خراب کرده‌اید، مروز به مکافات عمل خودتان خواهید رسید. یراقهاتان را بریزید والا به خدا که تفنگ را به سر دلتان خالی خواهم کرد!

(ارمنی‌ها ترسیده مضطرب می‌شوند.)

مگردیچ آه برادر به حق زمین، به حق آسمان؛ ما یراق نداریم! چه چیز را بریزیم؟ آخر تقصیر ما، گناه ما؟ برای چه به ما غضب کرده‌ای؟

حاجی قره تقصیر و گناه شما مابین زمین و آسمان را پر کرده است. قورومساقها، صنعت دیگر قحط شده بودکه این کار را برای خود پیشه قرار دادید؟

مگردیچ ای جان عزیز، دیگر در دنیا بهتر از صنعت ما صنعت دیگر هم هست؟ پیشهٔ ما نباشد، نان گیر کسی نمی‌آید. عالم همه از گرسنگی می‌میرند!

حاجی قره ببین، ببین! جرئتش را نگاه کن! تعریف صنعتش را هم می‌کند. قرشمالها، مردم عذاب بکشند، به عرق جبین و کد یمین مال جمع کنند، شما مفت مفت تصاحب بکنید؟ همچو چیزی کجا دیده شده؟ به کدام دین رواست؟

مگردیچ ای برادر، برای خدا ما را اذیت نکن. بگذارراهمان را بگیریم برویم. کارهای تو به خوش طبعی و شوخی می‌ماند.

حایجی قره بخدا قدم از قدمتان برداشتید، نعشتان را روی زمین افتاده بدانید. حرف مرا شوخی می‌پندارید؟ می‌خواهید من به حرف مثل شما احمقها باور کنم بگذارم نزدیك بیائید، آن وقت هر چه دلتان می‌خواهد بکنید. گفتم یراقهاتان را بریزید!

مگردیچ اراکیل چه باید کرد؟ چه بکنیم؟

اراکیل والله من خودم هم مات مانده‌ام.

مگردیچ خدایا این چه کاری بود افتادیم. آ، جانم پیش که نمی‌گذاری برویم، پس بگذار برگردیم عقب، از راه دیگر برویم. این راه مال تو باشد!

حاجی قره هرگز! محال است که بتوانید قدم از قدم بردارید. می‌خواهید بروید به مووراو خبر کنید، خودش با جمعیت بیاید سر من بریزد؟ خوب فکر کرده‌اید! انشاءالله خبر مرگ شما به مووراو خواهد رسید تا بعد از این سایر همکاران شما را هم عبرت بوده باشد.

مگردیچ آ، پدر جان تو ما را که حساب می‌کنی که این بازیها را سر مادر می‌آری؟

حاجی قره من شما را دزد، راهزن، خانهٔ مردم خراب کن، ظالم، مفت خور لایق چوب‌دار حساب می‌کنم.

مگردیچ پس تو خودت چکاره‌ای؟ کیستی که خودت ظلم را می‌کنی و به ما ظالم می‌گوئی؟

حاجی قره شما خودتان بهتر می‌دانید که من کیستم! اگر نمی‌دانستید هرگز این وقت شب میان دره جلو مرا نمی‌گرفتید.

مگردیچ والله ما خودمان هم خیلی خیلی پشیمان شده‌ایم که چرا از این راه آمدیم که تا به تو دچار بشویم. ما هیچ ترا نمی‌شناسیم و نمی‌دانیم چه می‌گوئی. هرگز خیالمان نمی‌گذشت که ترا ببینیم.

حاجی قره این حرفها به یك پول نمی‌ارزد. آخر حرف من این است که مرا معطل نکنید، تیر نخورده، زخم برنداشته از یراق بیرون بروید.

مگردیچ اراکیل چاره چیست؟ چه بکنیم؟

اراکیل والله بالله تالله یراق نداریم! جز این دو تا داس دیگر برنده‌ای پیش ما بهم نمی‌رسد. می‌خواهی بیندازیم ها، این داسها!

(داسها را می‌اندازد پیش حاجی قره.)

حاجی قره تفنگ، طپانچه و شمشیرتان را بیندازید و الا آتش کردم ها!

اراکیل ای مرد تو چه طور آدمی؟ به حق خدا، به حق پیغمبر نه تفنگ داریم نه طپانچه!

حاجی قره قبول ندارم. باور نمی‌کنم. دروغ می‌گوئید. پنهان کرده‌اید بیندازید!

مگردیچ حالا که باور نمی‌کنی خود بدان! هر چه دلت می‌خواهد بکن. خدا خیرت بدهد.

حاجی قره همچو! پس ببینید که چه می‌کنم!

(تفنگ را از بالای سر آنها خالی می‌کند. خر رم کرده، اراکیل از سرخر افتاده، غلت می‌خورد. حاجی قره طپانچه را کشیده، داد زنان سر اینها.)

[حاجی قره] حرکت نکنید! حرکت نکنید که می‌کشمتان!

(بیچاره ارمنی‌ها یکی افتاده از ترس بلند نمی‌شود. دیگری سر پا نمی‌تواند بجنبد.)

مگردیچ ای بندهٔ خدا، آخر ما را چرا ناحق می‌کشی؟
حاجی قره حرکت نکنید! (بعد رو به کرمعلی کرده) آ، پسره کرمعلی! من اینها را نگاه می‌دارم تو زود بدو، خلاص شو!
کرمعلی آقا عقب بدوم یا پیش بروم؟
حاجی قره هی ابله، عقب کجا می‌دوی، می‌خواهی باز بروی کنار ارس؟ پیش بدو، برو خلاص شو زود!
کرمعلی یعنی می‌گوئی با بار بدوم بروم؟
حاجی قره فوه! ابله هی، البته بی بار چرا می‌روی؟
کرمعلی خودم هم می‌دانستم که همچو است.

(اسب را هی کرده، می‌رود از چشم دور می‌افتد. در این حال اراکیل می‌خواهد بلند شود.)

حاجی قره (فریاد می‌زند) آی، حرکت نکن، به خدا می‌زنمت!

(اراکیل باز می‌نشیند. یك دفعه مووراو با جار جمعیت پیدا می‌شود.)

خلیل یوزباشی (به مووراو) آی آقا، اینجایند! بیائید که جسته‌ام!
مگردیچ آی دور سرتان بگردم. بیائید ما را از دست این ظالم برهانید!
اراکیل (بلند شده) آی قربانتان بریم. برسید ما را از دست این دزد نجات بدهید!
حاجی قره آی قربان چشمت! هر که هستی بیا اینها از ترس من نمی‌توانند حرکت کنند. برس دست اینها را ببند، نگاه بدار، من خلاص بشوم بروم پی کار خودم.

(در این حال مووراو با جمیعت دور اینها را می‌گیرند.)

مووراو حرام زاده‌ها! از دست من کجا می‌توانستید در بروید؟ سراغتان را گرفته پی

شما می‌آمدم. خلیل یوزباشی نگذار...

(خلیل یوزباشی به نزد ارمینها رفته.)

[خلیل یوزباشی] ای به خدا حرکت بکنید، می‌زنم همه تان را می‌کشم! یراقهاتان را بریزید!

مگردیچ آی دور سرت بگردم، ما دزد نیستیم. این مرد سر راه ما را گرفته بود.

اشاره به حاجی قره می‌کند. خلیل یوزباشی رجوع می‌کند به حاجی قره.)

[خلیل یوزباشی] ای مردکه حرکت نکن، یراقت را بریز!

حاجی قره ای برادر جان، من آدم بی‌غرض اهل کسبه، آسوده و بی‌خیال می‌رفتم، اینها جلو مرا گرفته معطلم کرده بودند، می‌خواستند لختم کنند. اینقدر خودداری کرده، دست و پا نموده‌ام که نگذاشته‌ام تا حال لختم کنند.

مووراو خلیل یوزباشی، فرمان بده همه یراقها را بریزند. بعد از آن مقصر و غیرمقصر معلوم می‌شود.

مگردیچ آقا والله مایراق نداریم! می‌خواهید نزدیکتر بیائید ببینید.

خلیل یوزباشی (به حاجی قره) ای مردکه، مووراو می‌فرماید یراقهات را بینداز کنار!

حاجی قره آه قربانت بروم، مگر مووراو اینجاست؟ چشم، این است انداختم! مال و جانم به مووراو پیشکش است،اما اینها دروغ عرض می‌کنند. یراقشان را قایم کرده‌اند.

(یراقهاش را می‌ریزد زمین. مووراو نزدیکتر آمده.)

[مووراو] (به حاجی قره) مردکه، سه شبانه روز است من پی تو می‌گردم! خلیل یوزباشی ببند دستهای این را!

(خلیل یوزباشی بازوی حاجی قرهرا می‌بندد.)

حاجی قره آی دور سرت گردم، تقصیر من چه چیز است؟

مووراو چانه نزن! رفیقهات را بگو و اگر نه فردا می‌دهم دارت می‌کشند.

حاجی قره آقا مرا چرا دار بکشند؟ دزد و راهزن را دار می‌کشند. من نه دزدم نه راهزن!

مووراو چه طور دزد و راهزن نیستی؟ پس تو رفیق دزدان ارامنهٔ «اکلیس» نیستی که لختشان کرده ابریشمشان را برده‌اید؟

حاجی قره آ دور سرت گردم، من مرد فقیرم، شغلم سوداگری است. آدم لخت کردن ازم برنمی‌آید.

مووراو پس این وقت شب با این اسباب و یراق اینجا گُه که را می‌خوری؟ آدم درست، همچو وقت در همچو جائی چرامی‌ماند؟ بچه‌ها این را محکم نگاه بدارید ببینم آنها کیست؟ (رو می‌کند به ارمنی‌ها) مردکه شما چکاره‌اید؟

مگردیچ آ قربانت، ما فقیر، دروگر اهل طوغ از سر زراعت برگشته به خانه می‌رفتیم. این مرد ما را توی راه نگهداشته نمی‌گذاشت برویم. اگر شما نمی‌رسیدید دست این گرفتار بودیم.

مووراو ای مرد اینها را تو اینجا نگاه داشته بودی؟

حاجی قره من اینها را نگاه داشته بودم؟ دروغ گفته باشند! خداخانه‌شان را خراب کند! اینها سر راه مرا گرفته بودند می‌خواستند لختم کنند.

مگردیچ آقا به خدا دروغ می‌گوید. او می‌خواست ما را لخت کند.

حاجی قره اینها خیلی حیله دارند، آقا به حرف اینها باور نکنید. اینها به من همچو وانمود می‌کردند که از یساولهای شما هستند. حال حرفشان را می‌گردانند.

مگردیچ آقا، واللّه این مرد دروغ عرض می‌کند. حرفش را اعتبار نکنید. ما از اول تا آخر به خودمان دروگر طوغی گفته، التماس، التجا کرده‌ایم ازما دست بکشد، دست نمی‌کشید. رفیق هم داشت. همین حالا گریخت و رفت.

مووراو خلیل یوزباشی! ده بیا بفهم که کدام یکی راست می‌گوید. شیطان هم ازحرف اینها سر در نمی‌برد. که می‌داند که اینها چه طور آدمند؟ هر سه تاش را بردارید ببرید! فردا به نچالنگ نشان بدهیم استنطاق بشوند. والا ما سر در نمی‌بریم. هر چه که ایشان بفرمایند عمل می‌کنیم.

(خلیل یوزباشی همه را دوستاق می‌کند.)

حاجی قره (گریه کنان) خانه‌ات خراب بشود ای که خانهٔ مرا خراب کردی!خون بخوری ای که مرا به خون ناحق انداختی! بی ایمان از دنیا بروی ای که مرا به بلای ناگهان دچار کردی! من کجا دیوان کجا؟ من از استنطاق می‌گریختم باز که به استنطاق افتادم. یکی یکی از موی سر گرفته تا نوك ناخن پا خواهند پرسید. ده بیا به سؤالهای بی‌معنی اینها جواب بده!بیا که تمام خواهد شد!

یکی از ارمنیها ای مرد ترا ببینم هرگز دلت شاد و رویت خندان نشود که ما را ناحق به این مصیبت انداختی! که می‌داند کی از استنطاق خلاص خواهیم شد. استنطاق روس تا پنج سال دیگر هم تمام نمی‌شود زراعت ما را که بیارد؟ خرمن‌مان را که بکوبد؟ حاصلمان چه طور بشود، که بردارد؟ آه، آه، آه! پدرت آتش بگیرد سوارهٔ تفنگی!

خلیل یوزباشی مردکه کم چانه بزن، راه برو!

(همه می‌روند، ناپدید می‌شوند.)

«پرده می‌افتد»

مجلس پنجم

(واقع می‌شود در میان اوبه. حیدربیگ توی آلاچیق نشسته، یك روز پیش عروسی کرده، عروسش را آورده. همه بچه و جوانهای اوبه جمع شده، دف و دایره می‌زنند، می‌رقصند، می‌خوانند، ور می‌جهند، می‌افتند.)

حیدربیگ خدایا هزار بار شکر به کرم تو. اینکه می‌بینم به بیداریست یارب یا به خواب؟ روبروی صونا خانم نشسته‌ام، دو سال با درد مفارقت بیابان گرد بوده، روزگاری به جدائی گذرانیده تا که به آرزو رسیده‌ام. کجا من شکر این نعمت توانم بجا بیاورم؟

صونا خانم حیدر بیگ، ترا به خدا بعد از این دگر گردش نروی، دیگر مرا تاب جدائی و طاقت دوری نمانده، خدا نکرده باز کاری بکنی فراری بشوی! یا دست بیفتی بگیرندت. من دیگر در دنیا زنده نمی‌توانم بمانم. من بعد اگر یك روز بی‌تو بمانم می‌میرم.

حیدربیگ خاطرت جمع باشد. دزدی مزدی که هرگز نخواهم رفت. نچالنگ خودش زبانی به من سپرده است. اما راه مداخل خوبی جسته‌ام. چندان نقلی هم ندارد که تو هم مانع بشوی، رضا ندهی.

صونا خانم بگو ببینم چه راه مداخلی است؟

حیدربیگ خودت که می‌دانی بیست وپنج روز پیش از این نگفتمت از حاجی قره پول برداشته می‌رویم برای مال فرنگ. آن وقت راضی نمی‌شدی، حالا که خیرش را دیدی. محض اینکه رفتیم آوردیم در میان یك روز در قارقا بازار فروختیم، مایه را پسر حاجی قره برداشت، منفعتش را آوردیم. رفقا این سفر قسمت خودشان را به من دادند. در مدت ده روز خرج عروسی کرده موافق عادت ایلیت تو را آوردم. اگر به حرف تو گوش می‌دادم نمی‌رفتیم، یا باید ترا برداشته فرار می‌کردم، یا هنوز هم خانهٔ پدرت مانده بودی.

صونا خانم پس چه طور می‌گویند مال فرنگ قدغن است؟ هرکه آمد و شد کند تنبیه دارد.

حیدر بیگ البته عاجزها راهر جا ببینند، مالش را می‌گیرند خودش راهم تنبیه می‌کنند.

اما که می‌تواند نزدیك من بیاید؟

صونا خانم پس جلو ترا هیچ نگرفتند؟

حیدربیگ چرا نگرفتند؟ یك دفعه ده نفر سرمان آمدند، همه را دواندم، مثل مور و ملخ پاشیدند رفتند.

صونا خانم امان ای حیدر، این کار هم باز خطر دارد. راستش من به‌این هم راضی نیستم. به حاجی قره پیغام می‌دهم که دیگر به شما پول ندهد. دوباره شما را فریقته، زیر پاتان نشسته نبرد. والله وقتی که خیالش را می‌کنم دلم می‌لرزد.

حیدربیگ دلت چرا می‌لرزد؟ چه خبر است مگر آی صونا جانم، صونا جانم، صونا جانم. (گردن صونا خانم را بغل گرفته ماچ می‌کند دوباره.) قربانت برم، پس چه کار بکنم؟ چه کاری دست بزنم، با چه چیزی شما را نگاه بدارم؟

صونا خانم (گریه‌کنان) دست بکش. ازاین کارها هم دست بردار، نمی‌خواهم. جهازی که از خانهٔ پدرم آورده‌ام یك سال خوب می‌توانیم گذران بکنیم. بعد اگر کار خوب بی‌خطری پیدا نکردی خود بدان!

حیدربیگ پس بگذار یك دفعه هم بروم، قرض رفیقها را بدهم. دیگر نمی‌روم.

صونا خانم (گریه‌کنان) هیچ! یك دفعه را هم نمی‌گذارم! نیم دفعه را هم نمی‌گذارم! رفیقهات صبر کنند.

حیدربیگ آخر شرط کرده‌ایم. اگر نروم، پولشان را بخواهند صبر نمی‌کنند.

صونا خانم تو کار نداشته باش. من به ننه‌ام سفارش می‌کنم به بابام بگوید آنها را ساکت کند.

حیدربیگ خوب، اما نمی‌دانم تو از چه بابت احتیاط می‌کنی؟

صونا خانم احتیاط من این است که باز اسم تو میان بیاید کار از برات پیدا شود، من سیه روز گردم.

حیدربیگ بیهوده خیال گرفته‌ات. هرگز اینطور نخواهد شد!

صونا خانم چه فائده؟ من که نمی‌توانم آرام بگیرم. دلم همچو مثل برگ می‌لرزد. همچو می‌دانم باز ترا از دست من می‌گیرند.

(در این اثنا تکذبان، زن حاجی قره داخل می‌شود.)

تکذبان آ، دور سرت گردم، پس شوهر مرا چه کردی؟ چه کار بسرش آمد؟ همه آمدید، او نه خودش پیدا شد، نه نوکرش پیدا شد.

حیدربیگ واه، ضعیفه هنوز هم نیامده است؟ نرسیده است؟

تکذبان خیر، آخر این چه کاری بود کردید؟ مرد مرا تابیدید بردید آواره گذاردید! مگر

کشتنش دادید؟

حیدربیگ ای ضعیفه نترسی. ببینی کدام ده گیر کرده، مانده است. می‌آید می‌رسد، فکر نکن.

تکذبان در ده گیر نمی‌کند. اگر اختیارش دست خود بود تا حال می‌آمد. من شوهرم را از تو می‌خواهم. همچو بردی همانطور هم به دست من بده.

حیدربیگ برای ما محصل واقع شدی؟ وشهرت بچهٔ نابالغ نبود ما او را بتابیم ببریم. تکلیفی کردیم، خیر خودش را ملاحظه نمود که باما همراهی کند، راه افتاد آمد. متوجه شده، از جاهای خطرناك گذراندیم. به آبادی که رسید، راهش را گرفت رفت. دیگر ما چه بکنیم که نیامده است، نرسیده است؟ سرمان را درد نیار، برو بیرون!

تکذبان می‌روم به مووراو، به نچالنگ شکایت می‌کنم. شوهرم را شما گم و گور کرده‌اید.

(دراین حال های و هو بلند شده، مووراو و نچالنگ با جمعی سوار دور تا دور آلاچیق را می‌گیرند.)

مووراو فرمایش نچالنگ است، کسی از جای خود نجنبد!

حیدربیگ (پیش آمده) مووراو، غرض نچالنگ چیست؟ چه می‌فرمایند؟ اینجا مقصری نیست از او فراری باشد.

مووراو مقصر هست یا نیست، نچالنگ می‌خواهد حیدربیگ را ببیند.

حیدربیگ حیدربیگ منم! خدمتی، فرمایشی دارد بفرماید.

نچالنگ (پیش آمده) حیدربیگ، نصحیت من به گوش تو فرو نرفت. باز پی کارهای بد بلند شدی. حال باید همراه من به قلعه بروی.

(صونا خانم بنا می‌کند به لرزیدن و گریه کردن.)

حیدربیگ نچالنگ، شما به من فرمودید دزدی نروم. اگر رفته‌ام حرف شما را نشنیده‌ام، جای من «سیبر» است. قلعه رفتن زحمتی ندارد.

نچالنگ بلی، حرف مرا نشنیده‌ای. ده روز پیش از این قدری بالاتر از کنار ارس، ارمنیهای اکلیس را لخت کرده، ابریشمشان را برده‌اید. مطلب آشکار شده است. بهتر آن است که برای تخفیف تنبیه خود، گردن بگیری، رفیقهات را هم نشان بدهی.

حیدربیگ نچالنگ، شما می‌فرمائید مطلب آشکار شده است. اما من دزدی نرفته‌ام و کسی را لخت نکرده‌ام. اگر کسی روبروی من واایستاده این حرف را زده خون من بر شما حلال است.

نچالنگ خوب، خلیل یوزباشی، آن ارمنیها را صدا کن اینجا!

(خلیل یوزباشی، اوهان یوزباشی را با دستهٔ خود پیش می‌آورد.)

نچالنگ اوهان یوزباشی، این بود که به شما دچار شده بود؟
حیدربیگ نچالنگ، به حرف هر همچو موذئی باور کرده، می‌خواهید مرا بدبخت بکنید؟
اوهان قربانت شوم، من هرگز موذی نبوده‌ام. بیست سال است به برزگان ولایت خدمت می‌کنم. بیست تا کاغذ رضامندی دارم. سال گذشته مدال نقره برای من نوشته بودند، سرتیپ عداوت قدیمی با من داشت نگذاشت لشکرنویس برات مدال مرا بنویسد. این کاغذهای خدمتهای من است. بگیرید بخوانید!

(کاغذها را نشان می‌دهد.)

نچالنگ هنوز برای دانستن خدمات تو وقت ندارم. آن چه که دیده‌ای آن را بگو.
اوهان قربان سرت، من از برای بیگ بودن خود شهادت نامه دارم. بگیرید بخوانید.

(شهادت نامه را بیرون آورده به نچالنگ نشان می‌دهد.)

نچالنگ ای پسرهٔ احمق، حرفت را بزن! اثبات نجابت خود را بگذار وقت دیگر.
حیدربیگ نچالنگ، صد تا از این شهادت نامه‌ها به‌یك پول نمی‌ارزد. کسی که در ذاتش شبهه داشته باشد برای نسب خود شهادت نامه درست می‌کند.
اوهان این حرف را اگر حضور نچالنگ نمی‌گفتی، جای دگر می‌شد، با این تفنگ جواب شما را می‌دادم. (دست می‌کند به تفنگ. بعد به نچالنگ عرض می‌کند.) دور سرت گردم،من در این دفتر نفوس آخری، بیك نوشته شده‌ام. حال این می‌خواهد بیگی مرا پامال کند. احقاق حق بکن تا من بدبخت نشوم.
نچالنگ اگر دوباره مطابق سؤال من جواب ندهی، الآن حکم می‌کنم پنجاه تا چوب به تو بزنند، بیکی خود را بالمره فراموش بکنی. من از تو می‌پرسم این بود به شما دچار شد؟
اوهان بلی قربان این بود، با بیست نفر سواره مسلح، شمشیر به سرمان کشیده تفنگ به رویمان گرفت. ما همه جهة ده نفر بودیم. اگر از ما زیادتر نمی‌شدند از دولت سر شما اینها را می‌گرفتیم. از ما که گذشته‌اند، رفته‌اند ارمنیهای اکلیس را لخت

کرده‌اند.

حیدربیگ نچالنگ، هر چه عرض می‌کند همه بهتان و دروغ است!

نچالنگ طایفهٔ تاتار تماماً دروغگو و کذاب می‌شونـد. تو هِم از آن جمله‌ای که به حرف تو اعتبار کردن بسیار مشکل است. یکی هم با اسباب و یراق دو تاارمنی طوغ را در میان راه نگاه داشته بود لخت کند. حالا آشکار دروغ می‌گوید که گویا ارمنی‌ها می‌خواسته‌اند او را لخت کنند.

حیدربیگ نمی‌دانم چه جور آم است. من همهٔ خوب و بد قراباغ را می‌شناسم. اگر ببینمش می‌فهمم که حرفش راست است یا دروغ. و به سر خودت که حقیقتش را عرض می‌کنم.

نچالنگ خلیل یوزباشی، آن مـردکه دوستاق را بیار اینجا، حیدر بیگ ببیندش!

(خلیل یوزباشی حاجی قره را حاضر می‌کند.)

نچالنگ ها، ده بگو ببینم، این کیست چه طور آدم است؟

حیدربیگ نچالنگ، من این را می‌شناسم. به سر نچالنگ، این آدم لخت کن نیست. ارمنیها خلاف عرض کرده‌اند.

نچالنگ خلیل یوزباشی،ارمنیها را بیـار پیـش! (خلیـل یوزباشـی طوغیهـا را می‌آورد.) حیدربیگ، این است که به حرف شما اعتماد نمی‌توانم بکنم. بیا خودت فکر بکن، ببین این ارمنیها آدم لخت کن اسـت؟ ایـن مرد حرفش ایـن اسـت که اینهـا می‌خواستند او را لخت کنند.

حیدربیگ همچو نیست، این مرد هم این حرف را دروغ گفته است.

نچالنگ (کج خلق می‌شود) پس چه طور باید بشود؟ معلوم که همه دروغ می‌گویند، و همه باید تنبیه بشوید. من ترا که باید ببرم قلعه.

حیدربیگ اختیار با شماست.

(صونا خانم بنا می‌کند به لرزیدن.)

نچالنگ (به حاجی قره) مردکه بگو ببینم، آخر به چه جهت این ارمنی‌ها را توی راه لنگ کرده بودی؟

حاجی قره آ، دور سرت گردم، آنها مرا لنگ کرده بودند لخت کنند. من مرد کاسب هرگز راهزنی نکرده‌ام. کار من نبوده است. من همیشه خرید و فروش می‌کنم، هر سالی مبالغی به پادشاه خدمتها کرده‌ام.

نچالنگ به پادشاه چه خدمتها کرده‌ای مردکه؟
حاجی قره قربون سرت، پانزده سال است سالی پنجاه تومان به گمرکخانهٔ پادشاه خیر می‌رسانم.
نچالنمگ بلی معلوم شد خدمتهای بزرگ کرده‌ای! الحق سزاوار مرحمتهای بزرگ هم هستی.
حاجی قره بلی قربان، عوض این خدمتهای من بایست مدال طلا به من مرحمت شود، نه اینکه...
نچالنگ بلی پادشاه مثل شما خدمتکار بسیار دارد. پولهائی که می‌دهید باید بدهند مدال طلا درست بکنند بازبه خود شما تقسیم نمایند. جفنگ نگو، جواب بده ببینم ارمنی‌ها را چرا نگاهداشته بودی؟
حاجی قره دور سرت گردم، آنها مرا معطل کرده بودند.
مگرویچ قربانت شویم، دروغ می‌گوید. او خودش می‌خواست ما را لخت کند.

(در این حال یساولی از طرف مووراو جوانشیر می‌رسد.)

یساول (به نچالنگ) آقا، مووراو مرا خدمت شما فرستاد، زبانی عرض کنم دزد ارمنی‌های اکلیس پیدا شد ابریشمها را هم پس گرفتند. دزدها هم دوستاق است. از عقب هم احوالات را نوشته خدمت شما اطلاع خواهد داد.
مووراو یقین که باز تاتار است؟
یساول بلی تاتار بودند.
نچالنگ مگر شما خیال می‌کردید انگلیس یا فرنگ خواهد شد!
اوهان دور سرت گردم، دزد همیشه از تاتارها می‌شود. از ماها هرگز دزد نمی‌شوند.
نچالنگ نفست بگیرد. این از درست کاری شماها که نیست، از دستتان برنمی‌آید. جرئت ندارید دزدی بروید.
یساول آقا مووراو، یك نفر قاچاقچی هم گرفته بود، خودش را با بارش فرستاده است.

(از این حرف رنگ حاجی قره پریده.)

نچالنگ کجا است؟ بیارند حضورا!

(یساول می‌رود بیاردش.)

حیدربیگ نچالنگ، حالا به شمامعلوم شد که من دزد نیستم و دزدی نمی‌روم؟
اوهان آقا، همان دزدهائی که گرفته‌اند، بی‌شك رفیق این خواهند بود.
نچالنگ آنجاش تحقیق خواهد شد معلوم می‌شود.

(در این حال یساول، کرمعلی را به حضور می‌آورد. حاجی قره محض دیدن کرمعلی، ای وای گفته، غش می‌کند می‌افتد.)

نچالنگ (تعجب کرده) این یعنی چه؟ چه طور شد؟ این چرا غش کرد؟ این را حال بیارید ببینم!

(مووراو آب می‌ریزد، حیدربیگ و خلیل یوزباشی بازوش را می‌گیرند می‌مالند.حاجی قره چشمش را وا می‌کند.)

نچالنگ مرد به تو چه شد؟ چرا بیهوش شدی؟

(زبان حاجی قره بند می‌شود نمی‌تواند جواب بدهد.)

نچالنگ (به کرمعلی) پسره راستش را بگو تو را رها می‌کنم. این مردکه تو را دید چرا بیهوش شد؟
کرمعلی نمی‌دانم قربون سرت.
نچالنگ تو کی، با که پی مال قاچاق رفته بودی؟
کرمعلی من هیچوقت با هیچکس پی مال قاچاق نرفته بودم.
نچالنگ پسره چه می‌گوئی؟ ترا سر بار گرفته‌اند. چه طور می‌توانی منکر این مطلب بشوی؟
کرمعلی من هرگز از آن بار خبر ندارم.
نچالنگ پس آن مال ازکیست؟
کرمعلی نمی‌دانم.
نچالنگ پس تو سر اسب نبودی؟
کرمعلی بلی بودم.
نچالنگ پس بار را سر اسب که بار کرده است؟
کرمعلی شیطان گذاشته است. من از این بار خبر ندارم.

نچالنگ عزیز من، شیطان را ما بهتر از تو می‌شناسیم. او خیلی کارها دارد اما مال قاچاق خرید و فروش نمی‌کند. راستش را بگو والا پوستت را می‌کنم!

حیدربیگ عرض دارم نچالنگ!

نچالنگ بگو ببینم.

حیدربیگ در خدمت شما بسیار مقصرم، ولیکن به تقصیر خودم اقرار می‌کنم. این مرد را با دو نفر رفیق دیگر من برای آوردن مال فرنگ برده بودم. اینکه گرفته‌اند، نوکر این است. از شدت خست، به جهت گیر آمدن مالش که فهمید، غش کرده. ارمنی‌ها را هم از ترس مال خود در راه معطل کرده است.

نچالنگ (به حیدربیگ) مطلب معلوم شد. رفیقهات که بود؟

حیدربیگ عسگربیگ بود و صفربیگ.

نچالنگ (به مووراو) بفرست آنها را بیاورند!

مووراو چشم الآن.

(مووراو، یساول پی آنها می‌فرستد.)

نچالنگ (به حیدربیگ) پس چرا خجالت نکشیدی گفتی اوهان دروغ می‌گوید؟

حیدربیگ اوهان باز دروغ گفته است. به جهت اینکه ما همه جهت، شش نفر بودیم، مال فرنگ می‌آوردیم. چهار تا هم بار داشتیم. به اینها دچار شدیم، های و هوئی کردیم، ترساندیم دواندیمشان برگشتیم آمدیم. به سر خودت از لخت شدن ارمنیهای اکلیس ما هرگز خبر نداریم.

(در این حال یك نفر یساول، عسگربیگ و صفربیگ راحاضر می‌کند.)

نچالنگ حیدربیگ رفیقهات اینهاست؟

حیدربیگ بلی اینها است.

نچالنگ حیدربیگ، هر چند از بابت دزدی تقصیری بر تو وارد نیست، اما چون بی بلیط از سرحد به آن طرف رفته‌ای مال فرنگ به این طرف آورده‌ای و تفنگ و شمشیر به سر قراولان مووراو کشیده‌ای، باید من الآن شما را دوستاق کنم ببرم قلعه.

حیدربیگ اختیار با شماست نچالنگ!

(صونا خانم این حرف را شنیده، دویده رفته دست به دامن

نچالنگ شده.)

[صونا خانم] قربانت شوم، مرا بکش او را مبر! مرا بی صاحب مگذار!
نچالنگ حیدربیگ این که است؟
حیدربیگ نچالنگ، این کنیز شما است. دیروز عروسیش را کرده آورده‌ام. باعث همهٔ این بدبختیهای من همین است.
نچالنگ چه طور مگر؟ او چرا باعث بدبختی تو می‌شود؟
حیدربیگ نچالنگ، ما نهایت عاشق معشوق همدیگر بودیم. دو سال می‌شد از بی‌پولی حسرت می‌کشیدیم نمی‌توانستیم عروسی بکنیم. آخرالامر ناچار شدم که پولی گیر بیاورم. دزدی که به شما قول داده بودم، نمی‌توانستم بروم. رفتم مال فرنگ آوردم فروختم با منفعت آن عروسی کردم. دیروز این را آورده‌ام. ای کاش که می‌مردم این روزرا نمی‌دیدم.
صونا خانم دور سرت گردم، سر پادشاه تصدق کن. بنده بی جرم، آقای بی کرم نمی‌شود. این مطلب را شما به بالا بنویسید شاید به این اشك چشم من رحم کنند. من از زبان خود کاغذ می‌دهم بعد از این حیدربیگ را هرگز نگذارم پی کار بد برود.
حیدربیگ نچالنگ، من حاضرم این تقصیررا در داغستان پیش روی دشمنان پادشاه با خون خویش بشویم.
نچالنگ (به مووراو) والله دلم می‌سوزد این بیچاره‌ها را از همدیگر جدا بکنم. آیا تا این مطلب را به بالا اظهار بکنیم، موافق زاکون می‌توان اینها را به ضامن داد؟
مووراو بلی می‌شود.
عسگربیگ . نچالنگ، ما هم حاضریم روبروی دشمن شمشیر بزنیم.
نچالنگ (به مووراو) اینها را ضامن بده تا از بالا خبری برسد.
مووراو به چشم.

(در این حال تکذبان زبان حاجی قره داخل شده، روی پای نچالنگ افتاده.)

[تکذبان] دور سرت گردم، شوهر مرا هم به من ببخش!
نچالنگ (به حاجی قره) مردکه دیگر پی مال فرنگ نمی‌روی که؟
حاجی قره توبه! نچالنگ، توبه، توبه! شب و روز شما را دعا خواهم کرد که مرا از این عمل برگرداندی.
نچالنگ (به مووراو) این را هم ضامن بده.

موو راو چشم.

حاجی قره دور سرت گردم، پس مالم چه طور بشود؟

نچالنگ در این باب قدری صبر بکن.

حاجی قره قربانت شوم، مالم نرسد می‌میرم.

نچالنگ خودت می‌دانی، می‌خواهی بمیر می‌خواهی نمیر. خلیل یوزباشی! نوکر حاجی قره، و ارمنیهای طوغی را خلاص کن بروند. (نچالنگ رو می‌کند به بیگها.) امثال شما مردمان نجیب و بیگ زادگان را سزاوار نیست هرگز خودتان را به ارتکاب عملهای بد وکارهای ناشایسته بدنام بکنید، در نظر امنای دولت خوار و خفیف به نظر بیائید. چنانکه دزدی عمل بد است و در نزد همه کس مذموم و ممنوع است، همچنانست اقدام کردن به سایر عملهائی که دولت بنابر مصلحت خود و منفعت ملت غدغن کرده است. مال فرنگ از جانب دولت غدغن است. هر کس به این کار اقدام بکند، معلوم است خلاف جمهور کرده و اطاعت امر پادشاه را ننموده است، و هر که از امر پادشاه بیرون برود، برخلاف حکم او رفتار نماید، مثل این است که خلاف امر خدا و حکم پیغمبر خدا را کرده است. زیرا که امر خدا و حکم پیغمبر و فرمان پادشاه برای سلامتی ملت و حفظ ناموس و ترقی و معموریت مملکت با هم توأم است. هر که از امر خدا بیرون برود، عذاب آخر وی را گرفتار خواهد شد و هر که از اطاعت پادشاه خارج شود، عقاب دنیوی را دچار خواهد شد، و هر که خلاف امر و نهی پیغمبر را بکند درهر دو جهان روسیاه و شرمنده خواهد بود. و هر که اطاعت خدا را کرده بهشت نصیب او است، و هر که فرمان پادشاه را برده شفقت و مرحمت قسمت او است و هر که با اوامر رسول متحلی شود با لذت آخرت و عزت دنیا متجلی گردد. رحم امنای دولت زیاد بر آنست که این تقصیرات شما را برای جهالت و نادانی که دارید ببخشند. اما شما را لازم است عقل و هوش پیدا کنید، خیر خودتان را ملاحظه نمائید، به نیت خالص از صداقت اندیشان دولت باشید، در هر خصوص اوامر و نواهی را یاد بگیرید، خیالات فاسده را از سر خود بیرون کنید تا رستگار بشوید.

بیگها به سر و چشم نچالنگ، به جان و دل نصیحت شما را قبول داریم.

نچالنگ (دست صونا خانم را گرفته) ببین، به خوبی و اشک چشم تو، حیدربیگ را از تو جدا نکردم. از او خوب متوجه می‌شوی باز به کارهای بد اقدام نکند تا از بالا جواب برسد.

صونا خانم چشم نچالنگ! خاطرجمع، خودم را به کشتن می‌دهم نمی‌گذارم دیگر پی کارهای بد برود.

نچالنگ خیلی خیلی راضیم. ضمانت تو از ضمانت همه کس معتبرتر است. خداحافظ!

(می‌رود که برود.)

حاجی قره دور سرت گردم نچالنگ، یساولان مووراو، وقت گرفتن من، نیم عباسی از جیبم در آورده‌اند. بفرمائید بدهند!

نچالنگ (به مووراو) بفرمائید الآن پول این را بدهند. این قسم عملهای این یساولها باید ترک بشود. تا کی اینها بی تربیت و دله خواهند بود؟ این کارها چه معنی دارد؟ بدنامی دولت است، دلیل است به بیعرضگی من و شما!

حاجی قره خدا عمر و دولت ترا زیاد کند. آقا تا عمر دارم این التفات شما را فراموش نخواهم کرد.

(نچالنگ دور می‌رود، آدمهاش هم پشت سر آنها می‌روند.)

«پرده می‌افتد»

«تمام می‌شود»

۱۲۹۱

«طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی...»

طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی... نوشتهٔ میرزا آقا تبریزی است که به اشتباه منسوب به میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله شده بود و در سال ۱۳۴۰ هجری قمری همراه با دو نمایشنامهٔ دیگر میرزا آقا تبریزی در چاپخانهٔ «کاویانی» برلن به چاپ رسیده است. ما همین چاپ را مأخذ قرار داده‌ایم. ضمن حفظ اصالت نوشتهٔ میرزا آقا تبریزی، اصلاحاتی در رسم‌الخط آن داده‌ایم و همین طور به سبب نقایص بسیاری که از لحاظ اصول نمایشنامه نویسی در آن وجود دارد، تصحیحاتی انجام داده‌ایم که میان [ ] مشخص شده‌اند. از نسخ چاپی این نمایشنامه، هیچ کدام را برای مقابله مطمئن تشخیص ندادیم.

طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی و سرگذشت آن ایام در چهار مجلس تمام می‌شود. بعون‌اللّه.

فهرست اسامی اعضای مجلس

زمان خان
فرخ بیگ
میرزا جهانگیر
شمس بیگ
قاسم
کوکب
آقا باجی
حاجی رجب خوش ابرو
یزدان بخش
وارطانوس ارمنی
فراشان خان حاکم

حاکم
فراشباشی او
ندیم و للهٔ او
ناظر
ده باشی
عاشق کش
کارگذار
عاشق
نوکر حاجی رجب
شراب فروش

مجلس اول

(در سنهٔ هزار و دویست و سی و شش، زمان خان حاکم بروجرد شد. بعد از ورود و عمل آمدن مرسومات پذیرائی و استقبال، عمله جات خود را جمع کرده، دستورالعمل می‌دهد و به فرخ بیگ فراشباشی می‌گوید:)

فراشباشی بلی خان؟

خان حاکم می‌دانی چه خبر است یا خیر؟

فراشباشی فرمایش بفرمایید!

خان حاکم دلم می‌خواهد امسال در این ولایت طولای حکومت و حرکت بکنیم که اهالی از جمیع حکام و مباشرین دیوانی سابق این جا فراموش نمایند و تا عمر دارند از حکومت ما تعریف و تمجید بگویند.

فراشباشی از تصدق سر سرکار خان، انشاءالله خدمتی به جا بیاورم که موجب نیکنامی سالهای سال بشود، تا دنیا هست بگویند.

خان حاکم باید این اوایل خود را به مردم بی‌طمع و با انصاف نموده و از دزد و دغل و شراب و جنده متوجه شد. همین که آدمی یك دفعه نیکنامی خود را نشان دادیم آن وقت دیگر ببینیم چه خواهد شد.

فراشباشی به ارواح خان مرحوم، این بنده یك دفعه دندان طمع را بالمره بریده، به جز از خدمت و صداقت و ملاحظهٔ آبروی ولی نعمت خود منظور دیگری نخواهم داشت.

خان حاکم بلی بابا، ببینم چه کارمی‌کنی.

فراشباشی انشاءالله به نظر مبارك خواهد رسید. (می‌آید به کنار، صدا می‌کند، یك نفر فراش پیش می‌آید، به فراش می‌گوید:) پسر، می‌روی به آن سرگذر رجب لات، نرسیده دالان بزرگی هست. در زیر دالان در دست چپ، خانهٔ سیم مال وارطانوس ارمنی است. زود وارطانوس را بردار بیار!

فراش به چشم!

(امروز یکشنبه است. آیا خانه باشد؟ به هر حال می‌رود در خانهٔ وارطانوس را می‌زند. وارطانوس می‌آید.)

وارطانوس آقا پاراش صباح شوما باخیر. فرمایشدی‌ها است؟
فراش بیا برویم فراشباشی می‌خواهد شما را.
وارطانوس چه خابار است؟ باچا آرمانیها داوا کردند یا باز موسورمانها خواب دیده‌اند، آرمانی بگیر است؟
فراش من چه می‌دانم! مردکه اصول دین می‌پرسی؟ زود باش برویم دیر شده.
وارطانوس چاشم آقا، چاشم. بیا بریم، داوا نمی‌خواهد!

(به اتفاق فراش می‌آید خدمت فراشباشی رسیده، سر فرود می‌آورد.)

فراشباشی وارطانوس!
وارطانوس بالی قوربان.
فراشباشی دیروز یکی از مجتهدین به سر کار خان رقعه‌ای نوشته بود که همسایه‌های وارطانوس ارمنی جمع شده، آمده بودند در نزد داعی که وارطانوس در ولایت اسلام شراب می‌فروشد و الواط در خانهٔ او شراب می‌خورند و قیل و قال بزرگی می‌نمایند. و یا باید ما در این محله باشیم یا وارطانوس، قدغن بکنید دیگر شراب نفروشد. و حالا حکم حاکم است، بعد از این اگر یك بطری شراب فروختی، پنجاه تومان باید به دیوان بدهی و هر چه خم و خمره و کاسه و کوزه داری بشکنند.
وارطانوس باشی جان، قربان تو بی‌روام! آرمانی [چند] تا صغیر دارد. دیوان سالی هزار تومان پول می‌گیرد. دویست تومان بیشتر کلانتر و کدخدا شلتاق می‌کنند. چه می‌دانم، چه می‌دانم هم پول می‌گیرند، هم قاداغان. اگر موسورمانها سه فنجون ناهار بخورند، سه فنجون شام، هرگز مست نمی‌شوند. خوب پس چرا حرام شد؟
فراشباشی وارطانوس، سوای این نمی‌توان کرد. التزام بنویس و مهر کن، بده برو معطل مشو.
وارطانوس (سرش را به آسمان می‌کند و آه می‌کشد.) دراسواش این جا نسنق[۱]. آقا جان، هر چه فارمایشد می‌کنید اختیار دارید. اما در قیامت آن روز پنجاه هزار سال دست من دامن تو! امسال خانه‌ام را گرو گذاشته صد تومان به تنزُیل قرض کرده، کشمش و انگور خریده‌ام. قاضا بی‌باراکات انگورها را سرما ترسانید و کشمش هم بسیار کم است. از این طرف هم حاکم‌تان می‌خواهد موسورمان بشد. مان پالان پالان شد، باید فارار کنم برم در ایروان پالاکی بکنم. درآسواس... درآسواس...

---

۱. ای خدا...

(یقه را پاره می‌کند و کلاه را به زمین می‌زند و می‌افتد روی دست و پای فراشباشی و میگوید:)

وارطانوس فراشباشی دخیلم!

فراشباشی آ، وارطانوس دیوانه شدی؟ چکار می‌کنی؟ مردکه. جهودبازی در آوردی؟

وارطانوس ای آقا، بیا یك کار ثاباب بکن. چه طور شد[۲]؟ مان آرمنی، تو موسورمان‌ها، ما بندهٔ خدا هستیم. چارهٔ این کار به دست شوما است. آمان، آمان!

(دامن فراشباشی را می‌گیرد.)

فراشباشی وارطانوس، تو می‌دانی من چه قدر تو را دوست دارم. آخر چه کنم؟ حکم حاکم است و مرگ مفاجات. اما با وجود این باز بلکه انشاءالله امشب خان را ببینم یك کاری بکنم.

وارطانوس با ماصابم قاسام، من هم در کلیسا یك ناماز بزرگ بارای شوما می‌کنم. آمین، آمین!

فراشباشی می‌دانی، این همه‌اش به ادعا درست نمی‌شود. آخر... باید... حاکم... اینجاها...

(به انگشت اشارهٔ پول می‌کند.)

وارطانوس (پیش رفته، یواش به فراشباشی می‌گوید:) حالا فامیدم، اول بگو! بیست تومان پیشکش حاکم، ده کله قند یك کوپ عاراق رازیانه مالا شاما. تمام بکن جونم خلاص بشد. باز بگو آرمانیها خسیس است!

فراشباشی (به فراش) بگذار وارطانوس برود. حالا وقت تنگ است، فردا من خودم درست می‌کنم.

فراش بلی، چشم. (فراش در بین راه به وارطانوس می‌گوید.) به مرگ وارطانوس و این سبیلهای تو را توی خون دیدم، لوطی لوطیانه، وقتی تو حرف می‌زدی چه اشاره‌ها به باشی کردم که وارطانوس خوب آدمی است کارش را درست بکن. دیدی چه خدمت کردم؟

وارطانوس (دست به جیب کرده پنج هزار هم به فراش می‌دهد.) بیا این هم مال تو. گاه گاه عاراق هم می‌رسد.

---

۲. چه طور می‌شود.

(خان حاکم در وسط باغ نشسته با میرزا جهانگیر لله صحبت می‌کند. عمله جات هم بر صف کشیده ایستاده‌اند، یك نفر فراش از جانب خان علی و اجاق علی خان، دوستان قدیم خان حاکم رقعه‌ای می‌آورد که پس فردا شب مهمان خان حاکم خواهند بود. حاکم پس از خواندن رقعه، به شمس علی بیگ ناظر می‌گوید:)

خان حاکم این رقعه را بخوان!

ناظر (پیش می‌آید ورقعه را می‌گیرد می‌خواند.) بلی خواندم.

خان حاکم پس فردا شب، حضرات اینجا می‌آیند. تدارك خوب ببین و بساط عیش بچین. یادت می‌آید پارسال مرا مهمان کردند چه قدر اسباب عیش چیده بودند و ضیافت قشنگ نمودند؟ می‌خواهم مال تو بهتر از آنها باشد.

ناظر (از روی طعن) بلی!

خان حاکم (به تغیر) این طور بلی گفتن یعنی چه؟

ناظر (آهسته) می‌دانی یعنی چه؟ خیر...

حاکم خیر زهرمار! هر وقت دو نفر وارد من می‌شود، تو همیشه اخمهات را می‌کشی و دماغ نحست را پائین می‌اندازی که چه؟

ناظر سرکار خان، آنجا حرفی نیست. مهمانی به من چه دخلی دارد؟ مال پدر من که نیست من بدم بیاد. درد دیگر دارم.

خان حاکم لااله الاالله، باز به کنایه حرف می‌زند. مردکه خفه شو بگو ببینم دردت، مرضت چه چیز است؟

ناظر به سر مبارك سرکارخان، همهٔ عمله‌جات می‌دانند جمیع لباسهای من پیش مردم گرو است. هی قرض کرده خرج می‌کنم. به حساب بنده رسیدگی بفرمائید، حساب قدیم را بپردازید آینده را کم کم التفات بکنید. اقلاً صد و پنجاه تومان به بنده می‌دادید دست و پایم باز می‌شد.

میرزا جهانگیر (به ناظر) خیر شما آسوده باشید. مخارج این دو سه روزه را روبراه بکنید، من انشاءالله همهٔ طلب شما را از خان می‌گیرم و بعد از مهمانی خلعت هم به شما خواهند داد.

ناظر (بیرون می‌آید، خود به خود لند لند می‌کند.) بر پدر او لعنت که نوکری این قسم آدمها را می‌کند. آدم هم یعنی آن قدر نفهم!

«پرده انداخته می‌شود.»

مجلس دوم

میرزا جهانگیر (می‌گوید) خان جان، این تقصیر شما است. ناظر راست می‌گوید. اینطور حکومت نمی‌شود که شما می‌کنید. نه مداخلی نه چیزی. امثال شما روزی صد تومان مداخل دارند. شما ضامنَ بهشت دوزخ که نیستید. چند صباحی که حکومت دارید چهار شاهی مداخل بکنید و راه بروید. این حکومتها اعتباری ندارد. فردا یکی پیدا می‌شود و پیشکش می‌دهد حاکم می‌شود. تا این طور نشده است، شرّی شلتاقی، تقی بگیری، تقی ببندی، رشوه‌یی، مداخلی! آخر بی‌حالتی تا کی تا چند؟

خان حاکم هنوز مگر حاشیه نشینها می‌گذارند آدم درست حرکت بکند؟ شما راست می‌گوئید، اینها همه تقصیر فراشباشی است.

فراشباشی چرا سرکار خان؟ من چه تقصیری دارم و چه کم خدمتی شده است؟

خان حاکم شما چه تعهد به من کردید و چه راه مداخل‌ها نشان داده‌اید؟ مدتی است نه یك شراب خور گرفتید و نه از جنده‌ها خبر دارید. نه یك های هوئی، نه یك صد تومان مداخلی! یا فراش باشی‌گری نمی‌دانی یا به من راست نمی‌گویی. کدام یکی است؟

فراشباشی [زیر لب] یقین قوهٔ حافظهٔ خان تمام شده است. پریروز به خلاف این به من نصیحت می‌کرد، حالا طور دیگر حرف می‌زند. [بلند] نمی‌دانم از این فرمایشات چه منظور دارید؟

خان حاکم این روزها بسیار بی‌پول شدم. قسط میزان ولایت هم پرداخته شده است. ببین شراب خوری، جنده‌ای، مداخل هوایی پیدا کن. اینطور کار پیش نمی‌رود!

فراشباشی شما مرخص بفرمائید تا من خدمت بکنم. پریروز به خلاف این می‌فرمودید.

(بیرون می‌آید.)

[فراشباشی] بچه‌ها، یکی ده باشی قاسم را صدامی‌کند.

(ده باشی قاسم می‌آید، تعظیم می‌کند.)

فراشباشی ده باشی!

ده باشی بلی قربان.

فراشباشی این روزها خان حاکم بی‌پول است و برای یومیه معطل است.

ده باشی در این صورت چه باید کرد؟

فراشباشی آخر ببین یکی از جنده‌های معروف را گیر بیار، یك چهل پنجاه تومان از میان در آر.

ده باشی کدام یکی را؟ چطور؟

فراشباشی آن خانم کاشی کجا است؟

ده باشی شوهر کرده است.

فراشباشی بیگم شیرازی چه می‌کند؟

ده باشی ناخوشی کوفت گرفته است.

فراشباشی سکینه عرقچین دوز چه طور است؟

ده باشی آن که پیر شده است. حالا جاکشی می‌کند.

فراشباشی زیور گیس بلند در چه فند است؟

ده باشی این روزها سجاف زیور پهن است. با امیرآخور رفیق است فیل نمی‌تواند به او حرف بزند.

فراشباشی صاحب جان که این اوقات خوب از آب در آمده است. همه تعریف از او می‌کنند.

ده باشی حرف صاحب جان را نمی‌توان زد. از میرزا عیسی وزیر آزاد نامه در بغل دارد و مداخل‌های خالصه‌جات شاهی تیول ایشان‌است. است.

فراشباشی (آهسته) آقای میرزا عیسی با جنده‌ها تو رفته است. [بلند] هان، هان کوکب‌ـ شاه و یردی خانی! دیگر بهتر از آن نمی‌شود. عاشق کش طرار و گوش بر. از همه شیوه اطلاع دارد. البته او را بپزید یکی از این تاجرهای کلفت را دام بیندازد بگیرید. بلکه دویست سیصد تومان دست بیاید.

ده باشی بلی، بلی، درست فرمودید و خوب پیدا کردید. من او را می‌بینم وقراری می‌گذارم. البته یکی را به دام خواهد کشید، منتها چیزی هم به خودش می‌دهم.

فراشباشی د برو تدبیری بکن. به مرگ داداشم این است که منصب نیابت کدخدا را برای تو خواهم گرفت.

ده باشی سایهٔ شما کم نشود. من‌رفتم.

(می‌آید یك نفر سردم دار را روانه می‌کند پیش کوکب. در می‌زند، آقا باجی کارگذار کوکب می‌آید دم در.)

[آقاباجی] چه می‌گوئی؟

[سردم‌دار] به خانم بگو ده‌باشی می‌خواهد خدمت شما برسد و یك قلیان بکشد برود.

آقاباجی واایست برم بگویم. (می‌آید به کوکب می‌گوید) ده باشی آدم فرستاده است می‌خواهد بیاید شما را ببیند.

کوکب بسم‌الله الرّحمن الرّحیم، خیر باشد دیگر چه خبر است؟ پریروز بود قند و چای و یك سرداری برای فراشباشی فرستادم. باز چه شده است؟ بر پدر این کار لعنت! هر چه بدتر من پاره می‌شود و زن آقای فراشباشی در حمامها از سایهٔ سر من صاحب سوزنی ترمه می‌شود. ای آقاباجی، آتش به جان! اینها همه تقصیر تو است. پارسال خواستم زن کاظم قشنگ بشوم. نگذاشتی چند روزی آسوده باشم. خوب حالا برو بگو بیاید.

آقاباجی (می‌آید دم در به فراش) خانم عرض می‌کند تشریف بیاورند.

فراش (دوان دوان می‌آید به قاسم ده باشی می‌گوید.) بسم‌الله تشریف بیاورید، خانه است.

ده باشی الحمدالله کار می‌خواهد درست در بیاید.

(وارد حیاط کوکب می‌شود. از آقا باجی می‌پرسد.)

ده باشی خانم کجا است؟

آقاباجی در آن اطاق پنج دری.

ده باشی (وارد می‌شود) خانم سلام علیك.

کوکب علیك سلام ده باشی جانم! چه عجب، خوش آمدید و صفا آوردید. چه طور شد یاد از فقرا کردید؟ به روح باجیم، پریروز حمام می‌رفتم، چشمم در کوچه به شما افتاد. دلم هوری ریخت. می‌خواستم حرف بزنم، آدم بود خجالت کشیدم.

ده باشی خانم، به جان عزیزت من هم در میان اینهائی که هستند میلی که به شما دارم به احدی نیست و همیشه می‌گویم آدم خوش سلوك و قاعده دان چه دخل دارد.

کوکب البته از دل به دل راه است. (صدا می‌کند) آقاباجی، بیا بنشین اینجا. آقاباجی ترا به آن گیس سفیدت قسم می‌دهم آن شب که وزیر اینجا بود من چقدر تعریف از ده باشی کردم، چه حرفها زدم. خوب آقای ده باشی، اینها برکنار، اگر من از شما مهربانی ندیده بودم چرا ملك خودم را گذاشته در محلهٔ شما آمدم اجاره‌نشینی می‌کنم. پس ببین برای شما است.

ده باشی خوب بفرمائید ببینم کار و بارتان چه طور است؟ بر شما چه می‌گذرد؟

کوکب آقا جان، نمی‌دانم امسال چه سالی است؟ انگار می‌کنی مردم همه مرده‌اند. یك نفر زنده دل نمی‌بینم، از هیچکس بوی عشق نمی‌آید. آقاباجی می‌داند از کسادی

جمیع رخت‌های من پیش زن خسروخان گرو است، برای یومیه معطلم.

ده باشی خیر غصه مخور. این چیزها می‌گذرد. دنیا دو روز است باید خوش گذرانید.

کوکب بلی، درست است اما خوش گذرانی دل می‌خواهد و پول.

ده باشی من تدبیری به نظرم می‌آید. اگر شما اقدام بکنید رفع همهٔ اینها می‌شود، از تنگی خلاص می‌شویم.

کوکب آهان، بگو ببینم خیر است انشاءالله.

ده باشی ای خانم نگاه کن، بیا با حاجی رجب تاجر خوش ابرو، رفیق پارساله‌ات گرم بگیر، یك شب مهمانش کن بیاید اینجا بگیریمش. هم به خان حاکم خدمت کردی، هم کاری برای خودت پیش انداختی.

کوکب (دست به صورت خود زده، می‌گوید) ایوای، ایوای خاك بر سرم، ترا به خدا دست بردار این هم کار شد؟

ده باشی حالا دیدی زنها بعضی وقت عقل ندارند؟ آن پدرسوخته پارسال چقدر به تو چاپ زده دروغ گفت. در آخر پیش روی تو با طاووس خال‌دار چو عشق‌بازی‌ها کرد دلت را سوزانید.

کوکب (خود را به گریه داشته) آخ آخ، چه کنم؟ بختم بسوزد ده باشی! ترا به خدا ببین آن شاشو پدرسوخته به انگشت کوچك من می‌ارزد؟

ده باشی و من هم همین را می‌گویم. حالا بیا تلافی بکن!

کوکب می‌ترسم آن وقت بیشتر سر زبان مردم بیفتم بگویند کوکب بی حقوق و بدقدم است رفیقش را گیر داد.

ده باشی هاهاهاها! اینها همه خیال است. همه کس می‌داند که حاجی رجب در حق شما چه کرد.

کوکب یکی دیگر می‌ترسم خان حاکم اینطور که شد مرا بگیرد و ول ندهد. آن وقت چه خاك بر سر کنم؟

ده باشی به جان فرزندم، به مرگ تو و به نمکی که با هم خورده‌ایم قسم، از این چیزها خاطرات جمع باشد. تا من کاری را نفهم پا در میان نمی‌گذارم. (دست به زانوی خود زده) ای ده باشی قاسم، اگر تو این خیالها را داشته باشی در روی زمین نباشی!

کوکب نگو نگو. خدا نکند. می‌خواهم من و حاجی رجب هرگز زنده نباشیم. حاجی رجب قربان یك موی سبیل مردانهٔ تو. مثلاً گفتم والا ایستاده‌ام. هر چه بگویی بگذار بگویند. کوکب را در راه ده باشی قاسم کشتند، حالا چه بکنم؟ بگو!

ده باشی حالا تکلیف تو این است. کاغذی می‌نویسی می‌دهی آقا باجی می‌برد به حاجی رجب و یك شب از او وعده می‌گیری می‌آید. و همین که آمد و نشست مشغول که شد، چهار ساعت از شب گذشته من با دو سه نفر داخل می‌شویم. شما

را با او می‌گیریم. حاجی رجب آبروی خودش را به هزار تومان نمی‌فروشد. بی صدا و ندا از او همان شبانه دویست سیصد تومان می‌گیریم ولش می‌کنیم. تو همان جا سر جای خودت آسوده بنشین.

کوکب بسیار خوب، قرار همین است. شما تشریف ببرید تا خبر من به شما برسد.

ده باشی خداحافظ شما.

کوکب به سلامت، خدا به همراه!

«پرده انداخته می‌شود.»

مجلس سوم

(ده باشی خط مستقیم می‌آید و گفتگوئی که در مابین او و کوکب گذشته بود به فراش باشی عرض می‌کند. از آن طرف هم کوکب قلم برمی‌دارد به حاجی رجب کاغذ می‌نویسد.)

[کوکب] قربانت شوم. شد مدتی که گفت و شنود با تو رو نداد، ای بی‌نصیب گوشم و ای بی‌نوا لبم! عزیز دلم، هیچ می‌گوئی اسیری داشتم؟ حالش چه شد؟ آخر بی‌وفائی تا کی؟ و سخت دلی تا چند؟ رضا مباش جوانم بمیرم از غم تو. تو هم جوانی و در دل امیدها داری. ای بی انصاف، بی‌مروت، بس است. این قدر به طاووس مناز، دل مرا خون مکن. از خدا بترس. جدائی می‌کند بنیاد ما را، خدا بستاند از وی داد ما را! من با این زنی تا بمیرم دست از شما برنمی‌دارم تا تو با آن مردی با من چه کنی. ای دوست گلی بیادگاری بفرست، گر گل نشود نشان خاری بفرست! باقی بقایت، کوکب فدایت. (صدا می‌کند، آقاباجی می‌آید.) آقا باجی برو چادر چاقشور بکن، زود این کاغذ را در کاروانسرا به حاجی رجب برسان و جواب بگیر بیار.

آقاباجی همان حاجی رجب پارسالی؟ رفیق تازهٔ طاووس خانم؟

کوکب بلی بلی، همان است. کاغذ را که دادی زبانی هم بگو خانم عرض می‌کند به جان طاووس خانم بس است دیگر این قدر دل مرا خون نکن، ناز و غمزه حدی دارد، بیشتر از شش روز مزه‌اش می‌رود.

آقاباجی به چشم. (چادر کرده می‌آید در حجرهٔ حاجی رجب) حاجی آقا سلام علیکم.

حاجی رجب (متعجبانه نگاه می‌کند) این کیست؟ علیك السلام!

آقا باجی حاجی آقا یقین مرا نمی‌شناسی؟ درست نگاه بکنید!

حاجی رجب بلی، یك چیزی به نظرم می‌آید، اما درست به جا نمی‌آورم.

آقاباجی ای هان، بزرگان کم حافظه می‌شوند. من آنم که صد شب بیشتر خدمتها به شما کردم، قلیان‌ها به دست شما داده‌ام. آن مزه‌ها که تعریف می‌کردید و می‌خوردید از یادتان رفته است؟

حاجی رجب (دستهایش را به هم می‌زند) ای داد و بیداد! تو آقاباجی کوکب خانم نیستی؟

بیا ببینم احوالت خوب است، دماغت چاق است؟ ببین قریب یك سال است کوکب خانم خود به خود به خیال طاووس پدرسوخته از من برگشته. هر چه کردم از دل این بیرون نرفت که نرفت.

آقاباجی حاجی آقا، دل زن نازك است. خصوصاً زنی که به کسی میل داشته باشد چه طور می‌تواند ببیند رفیقش با یکی دیگر راه می‌رود؟ به حق خدا، من به این پیری قبول نمی‌کنم تا به جوان‌ها چو رسد. هن هن هن! خوب حالا هم طوری نشده است، تلافی ممکن است. عریضه را بخوانید جواب بدهید. اما تو را به خدا دل خانم را نرنجان، خوب به دست بیار. از برای شما بسیار غصه خورده است. زبانی هم عرض کرد که این قدر ناز وغمزه کفایت می‌کند بیشتر از این مزه ندارد، ما فهمیدیم که شما نازنازی تشریف دارید.

حاجی رجب (کاغذ را باز مـی‌کند می‌خواند) معـلوم است خانم از من زیاد رنجیده بوده است. شما قلیان بکشید تا من جواب می‌نویسم. «تصدقت گردم، ماه من، کوکب من، قربان وفایت! خانم عزیزم، روح روانم، آرام جانم:

جدائی تا نیفتد دوست قدر دوست کی داند شکسته استخوان دانـد بهـای مومیائـی را

کوکب جان، مدتی بود آتشم افسرده بود. آه که آمد باز یادم آن عهود! انشاءالله اگر نمردم باز خدمت می‌رسم و چون جان شیرین در برت می‌کشم. جان من، عمر من، جان پیشکشت سازم اگر پیش من آئی دل روی نمایت دهم از روی نمایی، خواهم که برافتاده‌گی عاشق مسکین رحم آری و بر کاهش جانم نفزائی. یا بر شکر خویش مرا سازی مهمان یا بر جگر ریش به مهمان من آئی. باغ بی‌صفا نیست، اگر سر افرازم فرمائی زهی دولت، اگر احضارم نمائی کمال سعادت. رجب به فدایـت.» آقاباجی، بیا این جواب کاغذ. این پنج ذرع آقا بانو را هم پیراهن و چارقد بکن تا بهم برسیم.

آقاباجی ای حاجی جان، من مگر از برای مال دنیا خدمت شما اخلاص دارم؟ این‌ها چه چیز است؟ یك دانه فرزندم بمیرد، شب و روز دعا گویم.

حاجی رجب خیر آقـا باجـی، این‌ها چه قابلیت دارد؟ من می‌خواهم بیشتر از اینهـا خدمت بکنم. دعا برسان!

آقا باجی خدا سایهٔ شما را از سر من کم نگرداند. مرحمت شما زیاد.

حاجی رجب خوش آمدی آقاباجی جان.

آقاباجی (جواب کاغذ را برداشته تند می‌آید خانه) خانم، مژده! کار درست شد. بیا این جواب کاغذ.

کوکب خانم بارك‌الله! هزار آفرین. دست شما درد نکند. (کاغذ را باز می‌کند و می‌خواند. تبسم‌کنان) بیچاره حاجی رجب. پشـت سر هیـچ خوابیـده بیـداری نباشـد. (از

آقاباجی سؤال می‌کند) آقا باجی، حاجی رجب را چطور دیدی؟ دماغی داشت یا نه؟

آقا باجی مگر چه طور؟ دماغ می‌گفت و می‌خندید، مثل بلبل چه چه می‌زد. حرف‌ها زد، شوخی‌ها کرد دیگر بگو، اما خانم بیا یك چیز دیگر برات بگویم. به قدر سیصد بار مال فرنگ همه قماش افتاده بود جلو حجره می‌گفت منفعت این‌ها همه تافته و اطلس زری مال کوکب خانم است.

کوکب (آهسته) بلی اگر ده باشی قاسم بگذارد. [بلند] آقا باجی، می‌خواهم یك شب حاجی رجب را وعده بگیرم.

آقاباجی بسیار خوب چه عیب دارد؟

کوکب فردا شب چه طور است؟

آقا باجی خیر، فردا شب شنبه آن وقت شب یکشنبه را می‌برد از برای شب یکشنبه وعده بگیر.

کوکب [آهسته] آری تو بمیری بز در قید جان است صاحبش در فکر دنبه. بسیار خوب حالا می‌نویسم ببر بده جواب بگیر بیا. (قلم را برمی‌دارد می‌نویسد.) «دور سرت بگردم، خط شریف را خواندم. چشمم روشن شد دلم گلشن. آرام جانم، بی تو نمانم، سرو روانم، زود دلم می‌خواهد ماچت کنم، نازت کنم، نازم کنی، ماچم کنی. انشاءالله باید شب یکشنبه را قدم رنجه فرمائی سرافرازم نمائید. خوش ابروی من، رواق منظر چشم من آشیانهٔ تو است. کرم نما و فرود آ که خانه خانهٔ تو است. بیا بیا بیا بیا. (کاغذ را مهر می‌کند زیر لبی می‌خندد، می‌گوید) صید را چون اجل آید، سوی صیاد رود. آقا باجی بیا زود برو و بیا.

آقاباجی به چشم. (زودی رود. حاجی رجب در حجره نشسته، آقاباجی می‌رسد.) باز سلام‌علیك حاجی آقا.

حاجی رجب علیك السلام آقاباجی، آمدی بیا خوب آمدی.

آقاباجی البته خوب آمدم! قربان، کنیزی که داری بنده هستم. شما قدر مرا نمی‌دانید من قدر شما را می‌دانم.

(کاغذها را می‌دهد حاجی رجب می‌خواند.)

حاجی رجب آقا باجی بنشین تا جواب بنویسم.

آقاباجی من از در کاروان سرا که داخل می‌شدم، حیدرنایب داروغه در حجرهٔ اولی نشسته بود هی چپ چپ مرا نگاه می‌کرد. دخلیم مرا نشناسد؟

حاجی رجب خیرآ، داروغه سگ کیست؟ حال قرار نشد که از هر سگ و گربه بترسیم. این‌ها سالی پنجاه تومان از من پول می‌گیرند. حاجی رجب است شوخی نیست! برو

آن گوشه بنشین. (قلم برمی‌دارد می‌نویسد) «جان شیرینم، عمر عزیزم، ای مرحم ریش و ای مونس جانم، شب یکشنبه را احضارم فرموده بودید: بدین مژده گر جان فشانم رواست. وعدهٔ وصل می‌دهی ترسم عمر من این قدر وفا نکند. انشاءالله اگر نمردم به سر می‌آیم نه به پا: آن شب که ترا برهنه در بر گیرم، تا طبل قیامت نزنند روز مباد. کوکبی! اندکی بیش نگفتم غم دل ترسیدم، که دل آزرده شوی ورنه سخن بسیار است. خوشا به حال تو، من بیچاره ساعت به ساعت روزها را بشمارم تا کی شب یکشنبه برسد. باقی قربان تو شوم. والسلام.

(کاغذ را سر به مهر کرده می‌دهد به آقا باجی.)

آقا باجی لطف شما زیاد دیگر انشاءالله تا شب یکشنبه. (در راه خود به خود می‌گوید:) بر پدر مکر زن‌ها لعنت! آدم به این خوبی را می‌خواهند برای چهار شاهی از اعتبار بیندازند. تف بر پدر هر چه زن بدکار است!

(کاغذ را آورده می‌دهد دست کوکب.)

کوکب (کاغذ را نخوانده) حالا بگو ببینم وعده داد یا نه؟

آقا باجی من نمی‌دانم. هر چه هست در میان کاغذ نوشته است. بخوان ببین.

کوکب (کاغذ را می‌خواند.) بلی وعده داده است. آقا باجی باید زحمت کشیده بروی ده باشی قاسم را از کیفیت خبر بدهی. بگو آن کار درست شد. شب یکشنبه چهار ساعت از شب رفته بیاید، در خانه باز است داخل بشود، یك سر بیاید در میان اطاق. اما طوری بکند که مردکه نفهمد ساختگی است. اول سه چهار تا فحش آب نکشیده به من بدهد، بعد من درست می‌کنم.

(آقا باجی جلدی می‌آید پیش ده باشی قاسم می‌گوید:)

[آقاباجی] خانم دعا رسانیده، آن کار درست شد. شب یکشنبه چهار ساعت از شب گذشته بیائید، اما طوری حرکت بکنید که حاجی رجب خیلی رند است. مبادا بفهمد ساختگی است.

ده باشی بسیار خوب آقا باجی، انشاءالله خلعت تو قرض باشد.

آقا باجی من سلامتی شما را می‌خواهم. رفتم خداحافظ.

(ده باشی قاسم و کوکب و حاجی رجب روزها را می‌شمارند تا وقت برسد، اما حاجی رجب بیشتر از دیگران تعجیل داشت تا اینکه روز شنبه رسید.)

حاجی رجب (به آدمش) یزدان بخش!

یزدان بخش بلی حاجی آقا؟

حاجی رجب امروز چه روز است؟

یزدان بخش روز شنبه است.

حاجی رجب ای یادم آمد امشب جائی وعده دارم. اول برو یك دلاك خبر کن بیاید ریش و سبیل مرا اصلاح بکند، بعد قبای ماهوت زنگاری و ارخالق قلمکار صدرس مرا با آن شال خلیل خانی و جبهٔ آغازی تمام سجاف و یك جفت جوراب کشمیری حاضر کن رخت‌هایم را عوض بکنم. جای غریب است روی در بایستی دارم.

(یزدان بخش رخت‌ها را می‌آورد می‌گذارد پیش روی حاجی رجب.)

[یزدان بخش] شب فانوس لازم دارید؟ بنده خواهم آمد یا خیر؟

حاجی رجب خیر آ، فانوس می‌خواهد چکار کند؟ شما هم لازم نیست بیائید، من خودم تنها می‌روم.

یزدان بخش (آهسته) آهای، بوی جنده بازی می‌آید. این رخت عوض کردن، آدم همراه نبردن بی‌چیز نیست.

حاجی رجب یزدان بخش! تو صبح زود برو در حجره را باز کن و بنشین، آیندی روندی مطلع باش. احتمال می‌رود من فردا دیر بیایم، شاید قدری بخوابم.

یزدان بخش چشم زود می‌روم انشاءالله.

«پرده انداخته می‌شود.»

مجلس چهارم

(حاجی رجب در کمال صفا رخت‌ها را عوض می‌کند و ریش [و] سبیل را شانه می‌زند و شال نارنجی را می‌بندد، جبه بر دوش روانه می‌شود. از در داخل دالان آقاباجی را می‌بیند.)

[حاجی رجب] آقا باجی!

آقاباجی بلی قربان بفرمائید، بسم‌الله.

(جلو می‌افتد می‌رود تا میان حیاط. کوکب تا نصف حیاط حاجی را استقبال کرده دست به گردنش می‌اندازد.)

کوکب سلام علیکم آقا جان عزیزم، قربان قدم‌هایت. اول بیا یك آشتی‌کنان بکنیم. (صورت حاجی را می‌بوسد.) به به! عجب بوی گلاب می‌آید، به به عطر زدی! آخر همچه می‌کنی که دل دخترهای مردم را می‌بری. نه بسم‌الله بفرمائید روی توشك. بسم‌الله بسم‌الله: ای گم شده دل کجات جویم؟ (دست حاجی رجب را می‌گذارد به روی دلش.) ببین بی مروت، یك دل پرخون دارم از دست تو.

(حاجی رجب در اطاق هفت دری که پرده‌های اطلس آویخته، دیوارکوب‌های بسیار قشنگ بر دیوارها و چهل چراغ رومی از وسط آویزان، روی توشك استراحت می‌نماید. کوکب خانم تنگ‌های بلور شراب و گیلاس‌های رنگارنگ و مزه‌های بسیار از هر قبیل بساط عیش چیده مشغول عشرت هستند. سرگرم بادهٔ محبت که ناگاه ده‌ـ باشی قاسم با چهار نفر فراش داخل می‌شود می‌چسبد به گیسوهای کوکب. حاجی رجب بیچاره نزدیك به حالت مردن است.)

ده باشی (به کوکب) ای لوند هرزهٔ هرجائی، این چه کار است تو می‌کنی؟ در و دیوار

همسایه از دست تو تنگ آمده‌اند. پدر نامرد بس است! حیا بکن! دیاالله برخیز چادر کن حاکم تو را خواسته است.

کوکب (خود را به گریه می‌زند.) ای ده باشی جان، قربان تو بروم! بیا پاهایت را ببوسم. مرا تصدق سر بچه‌هایت بکن! چنین خیال کن که یك کنیز آزاد کردی. هر چه می‌خواهی من می‌دهم، امان، من خود به‌جهنم این مردکه آبرو دارد. پرده از روی کار این برمدار، هر چه می‌خواهی به من بکن با حاجی کار نداشته باش.

ده باشی ای کوکب، به من نگاه بکن. به جان این حاجی رجب که مدتی است با من آشنائی دارد، اگر سوای این مرد کس دیگر اینجا بود امشب هر دو را می‌بردم می‌دادم دست حاکم، او را اخراج بلد می‌کرد. گیسوهای تو را هم تراشیده سوار الاغ نموده در بازارها می‌گرداندند. حالا که این طور است نمی‌دانم چه باید کرد؟

کوکب ده باشی جان، دور سرت بگردم بس است. حالا بفرمائید یك قلیان بکشید و آرام بگیرید. چه خبر است دنیا که خراب نشده است؟ مرا ببر بفروش. هر چه می‌خواهی حاضرم.

ده باشی (از تغیر ساکت شده رو به حاجی رجب) حاجی آقا، شما چیزی به دل نگیرید. حکایتی نیست. حالا که شده نقلی نیست. خانم یك پیاله عرق بریزید به من. (کوکب عرق ریخته می‌دهد به دست ده باشی.) حاجی آقا به سلامتی شما!

کوکب ای به قربان احوالت. نوش جان!

ده باشی یك پیاله هم بریز از برای سرکار حاجی رجب.

(کوکب پیاله را پر کرده می‌دهد به حاجی رجب.)

حاجی رجب (مرد مردانه پیاله را گرفت) به سلامتی ده باشی!

ده باشی د نوش جان! به حق خدا من امشب از شما خجالت کشیدم، عیش شما را به هم زدم. انشاءالله تلافی می‌شود.

حاجی رجب آقا ده باشی، من در دنیا خیلی آدمهای مرد دیدم اما مثل شما دیگر نخواهم دید. آخر حاجی رجب اگر زنده ماند قدر این مردانگی را تا قیامت خواهد دانست.

کوکب (به ده باشی) خوبه خوبه، حالا تعارفتان را بگذارید کنار. پاشو برو دل این بیچاره خون شد. بگذارید اقلاً یك ساعت آرام بگیرد.

ده باشی (برمی‌خیزد و می‌رود.) من می‌رَوم. شما آسوده بنشینید آسوده مشغول عیشتان باشید. خداحافظ.

حاجی رجب (پا می‌شود ده باشی را بغل می‌زند ریشش را می‌بوسد. می‌گوید:) خدا به همراه، انشاءالله اگر نمردم تلافی خواهم کرد.

(کوکب با حاجی رجب نشسته بعد از ده باشی یك پیاله با هم عرق می‌خورند. بعد آقاباجی را صدا می‌کند.)

[کوکب] آقاباجی، دیدی ده باشی چه قدر مردانگی کرد؟ من باید تلافی این را بکنم. فردا صبح زود پاشو گوشواره‌ها و انگشترها با پیش سری و کلیجه و تنبان‌های پرقدار مرا ببر پیش زن خسروخان گرو بگذار، سیصد تومان پول بگیر. بیار بفرستم از برای خان حاکم. اگر خدای نخواسته بار دیگر چنین قضیه رو بدهد به قول آدم اعتبار بکنند.

حاجی رجب خانم چه می‌گویی، دماغت ناخوش است؟ مگر رجب مرده است که اسباب‌های تو را ببرند گرو بگذارند؟ گور پدر مال دنیا! امسال نفع تنباکو را انگار می‌کنم. سیصد تومان هم پول است که کار به اینجا برسد؟

کوکب نه نه چنین نگو! به خدا پا می‌شوم الان تریاك می‌خورم خودم را می‌کشم. کوکب آن قدر پس فطرت است؟

حاجی رجب بسیار خوب، حالا بریز یك پیاله هم بخوریم. مال دنیا به دنیا می‌ماند وعیش بر عیاش.

کوکب جان تو سلامت باشد. پیاله را بگیر نوش جان کن پاشو بخوابیم.

(صبح که از خواب برمی‌خیزند و حاجی رجب می‌خواهد برود، کوکب به مشایعت می‌آید تا دم دالان می‌گوید:)

[کوکب] حالا که خودتان خواستید از برای ده باشی تعارفی بفرستید، روانه کنید. من هم قدری اسباب زنانه می‌گذارم رویش می‌فرستم به جهت زن ده باشی.

حاجی رجب بسیار خوب خانم، امشب بدگذشت به شما. انشاءالله باید یك شب دیگر در باغ خودتان تشریف بیاورید.

کوکب (خود را به گریه می‌زند.) هون هون هون، کاش کوکب می‌مرد مثل امشب را نمی‌دید... هون هون هون. (دست می‌اندازد گردن حاجی رجب صورتش را می‌بوسد.) خوش آمدی! قربان قدمهات!

(حاجی رجب از آنجا می‌رود حمام و بیرون می‌آید می‌رود به حجره، داخل می‌شود کلید صندوق را می‌گذارد جلو یزدان بخش، می‌گوید:)

حاجی رجب صندوق را باز کن کیسهٔ سفید سر به مهر را بیار.

یزدان بخش (آهسته) نگفتم لوطی امشب کلکی داشت. یقین بازی کرده باخته است.

(کیسه را می‌آورد نزد حاجی رجب.)

حاجی رجب (کیسه را برمی‌دارد مهرش را می‌بیند، درست است می‌گوید.) یزدان بخش، بابا این کیسه را ببر در کوچهٔ حسن آقا، دست راست. در اول را بزن، بگو کوکب خانم را می‌خواهم. خودش می‌آید دم در، دست بند مروارید دستش است. کیسه را می‌دهی، می‌گوئی سیصد تومان است. قبض می‌گیری می‌آری.

(یزدان بخش کیسه را برمی‌دارد، در راه خود به خود می‌گوید:)

[یزدان بخش] این چه اوضاعی است؟ حاجی رجب بی‌گرو به کسی پول قرض نمی‌دهد؟ یعنی چه؟

(کیسه را می‌دهد به کوکب خانم و قبض می‌گیرد می‌آورد. کوکب پولها را حساب می‌کند. دویست تومان برای حاکم، پنجاه تومان برای ده باشی می‌گذارد توی کیسه و یك رقعهٔ عذرخواهی برای فراشباشی می‌نویسد، می‌گوید:)

[کوکب] آقا باجی، بیا قربان زود این کیسه را ببر بده ده باشی و خیلی هم عذرخواهی بکن و بیا بگو دست مریزاد.

(آقا باجی پولها را می‌رساند به ده باشی، برمی‌گردد. ده باشی پولها را برمی‌دارد تند می‌رود خدمت فراشباشی، در کمال تشخص می‌گذارد زمین. می‌گوید:)

ده باشی سرکار باشی، کار غلام است!
فراشباشی این چه چیز است ده باشی؟ به به پول!
ده باشی بلی، بلی، پول است. خدمتّ غلام است.
فراشباشی هاهاهاها... بگو ببینم چه شیوه زده‌ای؟
ده باشی آن روز عرض کردم. با کوکب ساخته کاری نمودیم، حاجی رجب را وعده گرفت. شب هر دو را مست گرفتیم، دویست تومان از برای خان حاکم و شما گرفتم.

حالا خودتان می‌دانید.

فراشباشی بیا هر دو با هم پول را ببریم خدمت حاکم.

(خان حاکم در دیوان خانه با کمال پریشانی راه می‌رود. فراشباشی کیسه را در دست گرفته می‌آید پیش.)

خان حاکم هان چه چیز است باشی؟

فراشباشی قربان در حقیقت ده باشی قاسم خدمت نمایانی نموده است. حالا مستحق نیابت کدخداست.

خان حاکم بگو ببینم چه کار کرده است؟

فراشباشی یك صد و پنجاه تومان مداخل پیشکش آورده است. تفصیل را بعد عرض می‌کنم.

خان حاکم از صندوق خانه یك جبه ماهوت بگیر خلعتش بده. تعلیقهٔ نیابتش را بنویس مهر کنم.

ده باشی سرکار خان، این اول خدمت است. انشاءالله خدمات بزرگتر از این از غلامت سر خواهد زد.

فراشباشی (دست ده باشی را گرفته می‌کشد به کنار، می‌گوید:) حاجی رجب با همین دویست تومان مفت خلاص بشود برود؟ پس من چه کاره‌ام؟

ده باشی تدبیر آن هم آسان است. الآن یك دسته گل بدهید فراش ببرد از حاجی احوال پرسی بکند. بگوید فراشباشی دعا رسانید که شنیده‌ام این روزها برای شما دلتنگی حاصل شده است. من عصری می‌آیم حجره با شما چائی می‌خورم تا مردم خصوصیت ما را با شما بدانند، بعضی خیال‌ها را موقوف بدارند.

فراشباشی بارك‌الله ده باشی! تو این قدر تدبیر داشتی، به خدا طولی نمی‌کشد که کدخدائی محله را برای تو درست می‌کنم. (یك فراش صدا می‌کند، به فراش می‌گوید:) پسر برو این دسته گل را ببر پیش حاجی رجب، ببین هر طور ده باشی می‌گوید گل را بده، سفارش را بگو بیا.

(فراش دسته گل را برمی‌دارد تند می‌رود نزد حاجی، سفارش را می‌رساند، دو قران انعام می‌گیرد، می‌آید به باشی خبر می‌دهد.)

حاجی رجب (آهسته) سبحان‌الله، چه غلطی کردم؟ این یك دفعه جنده بازی خون

سیاوش شد. (می‌رود برمی‌گردد.) به به، خیلی خوب سرکار فراشباشی التفات فرمودند. انشاءالله عصری منتظر تشریف فرمائی هستم.

(بعد از رفتن فراش، یزدان بخش را صدا می‌کند.)

[حاجی رجب] پسر، عصری فراشباشی می‌آید اینجا چائی بخورد. برو بیست کله قند ده گروانکه چای نمسه از صندوق‌ها در آر بگذار در مجموعه و سه قواره جبه هم‌از آن سه رنگ ماهوت انگلیسی پاره کن بگذار روی قند و چائی حاضر باشد.

(فراشباشی با تشخص تمام می‌آید به حجرهٔ حاجی رجب.)

[فراشباشی] حاجی سلام‌علیکم. احوال شریف؟

حاجی رجب مرحمت سرکار زیاد. در حقیقت مردمان این ولایت به این خان حاکم و به وجود سرکار شما تا عمر دارند باید شکر نمایند. این طور حاکم عادل و فراشباشی مردم دار و با انسانیت ندیده‌اند و نخواهند دید.

(فراشباشی چای می‌خورد و پیشکش‌هارا برمی‌دارد، خرامان خرامان از حجرهٔ حاجی رجب بیچاره خداحافظی می‌کند و می‌رود.)

«تمام شد...»

«طبيب اجباری»

DATE LABEL

طبیب اجباری نوشتهٔ مولیر و به ترجمهٔ میرزا محمد حسن خان اعتمادالسلطنه است. از این ترجمه دو نسخه در دست داشتیم. یکی چاپ سال ۱۳۰۶ هجری قمری و دیگری چاپ سال ۱۳۲۲ هجری قمری بود. و از آنجا که چاپ سال ۱۳۲۲ (مطبعهٔ خورشید) نسبت به چاپ سال ۱۳۰۶ قمری، اغلاط کمتری داشت، لهذا ما همین چاپ را مأخذ قرار داده‌ایم. اصلاحاتی را که در متن انجام داده‌ایم، میان [ ] آورده شده است.

حکایت
طبیب اجباری

ترجمه از فرانسه به فارسی

موسی	طبیب اجباری
زلیخا	زن موسی
طهماس	همسایهٔ موسی
حفیظ	نوکر حیدر بگ
شهباز	نوکر حیدر بگ
حیدر بگ	کدخدای هرون‌آباد
جهود	کهنه فروش
زرینه دایه	زن حفیظ و دایهٔ زهره خانم
زهره خانم	دختر حیدر بگ
سعید بگ	عاشق زهره خانم
دهاتی‌ها	صاحبان مریضه

فصل اول

(در خانهٔ موسی. پرده برداشته می‌شود. خانهٔ محقری در میان جنگل، واقع در حدود قریهٔ فیروزآباد به نظر می‌آید که عبارت از دو اطاق با در و پنجره شکسته است. نصف یکی از آن دو اطاق را بایك نمد آهکی سه ذرعی فرش کرده و بعضی اسباب در چادرشب شطرنجی وصله‌دار پیچیده، تکیه آن را به دیوار داده‌اند. در یکی از طاقچه‌های این اطاق، سماور کج و معوج چرکی از حلبی و کتری سیاه و دو استکان لب پریده در دو نعلبکی بند زده و در کیسه از شلهٔ قرمز کهنه بعضی اسباب دیده می‌شود که باید وافور و لوازم آن باشد. در سایر طاقچه‌ها، کاسه و پشقاب‌های بدل چینی یا کاشی آبی و یك قلیان کثیف گلی و در یك گوشهٔ اطاق هم یك کلك شکسته آثاث البیت این خانه را تکمیل می‌نماید. از اطاق دیگر که درش بسته شده، صدای چند بچه می‌آید که صدای احمدی و حسن‌علی و رقیه است که اطفال صاحب خانه‌اند و معلوم است که شکایت از گرسنگی دارند. ضعیفه‌ای که نزدیك دم در [دست در بغل چومباتمه] نشسته، شلیتهٔ گلی رنگ از چیت روسی در پا و پیراهن سرمه‌ای از متقال پوشیده، اسمش زلیخا، سنش چهل ولی مقبول و صاحب حسن است. طفلی شیرخواری که در طنبی خوابانیده و رویش با سنقور سفید کهنه پوشانیده‌اند، دخترکی است موسوم به [صفیه] و شش ماهه است. مرد لاغر زرد چهره با ریش پهن و ابروی پیوسته و قد کوتاه که قبای یك لائی از الیجهٔ قرمز در تن و شلوار قاچمز سبزی در پا و کلاه نمدی معروف به طاس بر سر دارد و روبروی زلیخا نشسته، هر دو پایش را دراز کرده آلوچه [شلك] می‌خورد و هستهٔ آنها را از دهان بیرون می‌اندازد، شوهر زلیخا است و شغل این مرد از بچگی در جنگل هیزم شکستن و با دوش به آبادیها بردن و فروختن است. و این شغلی است که از جد امجدش به او رسیده است.)

موسی (به تغیر خطاب به زلیخا کرده می‌گوید) ضعیفه، هر چه می‌گویم بشنو! پس من چه کاره‌ام؟ مگر من صاحب اختیار و مختار خانهٔ خود نیستم؟ پس بگو نجاستم یك دفعه مرا در کهنه بپیچ و پیش کلاغ بینداز، من و خودت هر دو را آسوده کن و از سرت واکن.

زلیخا ده بار، بیست بار، صد بار گفتم و حالا هم می‌گویم، باز هم خواهم گفت. هر چه دلم می‌خواهد می‌کنم و تو هم موافق دل من باید رفتار کنی. مگر وقتی که مرا گرفتی با پدر و مادرم عهد نکردی که به من اذیت نکنی و بگذاری هر چه می‌خواهم بکنم؟

موسی (سر به آسمان کرده با خود می‌گوید) امان، امان! زن چه بلائی است؟ خدا لعنت کند کسی را که طالب زن گرفتن است. آفرین به کسانی که می‌گویند زن از شیطان بدتر است و از سگ کمتر.

زلیخا باز کمالت را به خرج دادی. مرده شورمردمی را که این حرفها را زدند.

موسی جفنگ چرا می‌گویی؟ البته با کمال هستم. تو در میان این جنگل هیچ هیزم‌شکنی را دیده‌ای که به قدر من حکمت بداند؟ من نه آنم که شش ماه نوکر میرزا نصیر دکتر بودم و او سه ماه و نیم به فرنگ به جهت تحصیل طب رفته و مبلغی داده اجازت طبابت گرفته به ایران آمده بود؟

زلیخا مرده شور سر ترا ببرد که هم دیوانه‌ای، هم پرمدعا.

موسی مرده شور تو زن بی‌حیا را ببرد.

زلیخا زبان آن آخوند لال شود که مرا برای تو عقد کرد، روی پدر و مادرم سیاه شود که مرا به تو دادند.

موسی الهی آمین! کاش آن روز دستم می‌شکست، قبالهٔ ترا مهر نمی‌کردم.

زلیخا مردها چه قدر پرگو و پرمدعا هستند. خوب مردکه در عوض اینکه روزی هزار دفعه شکر کنی که خدا مثل من زنی نصیب تو کرده است، دو قورت و نیمت هم باقی است؟ شکایت هم می‌کنی؟ تف! حیف است من زن مثل تو آدمی باشم.

موسی یویویو، راست می‌گویی. شما خیلی التفات فرمودید زن من شدید. من از همان شب اول از تو بدم آمد. نمی‌گذاری که دهنم بسته باشد آن.چه توی دلم است به زبان نیارم!

زلیخا چش چش، نامربوط می‌گویی‌ها! بگو ببینم چه می‌گفتی مرده شور سر خرت را ببرد.

موسی گفتم کاری نکن دهنم باز شود، بگذار دهنم بسته باشد، تو می‌دانی من هم می‌دانم. برو هزار بار شکر کن که مثل من احمقی شوهر توست.

زلیخا تو راست می‌گویی. دار و ندارم را خوردی، هر چه از خانهٔ پدرم آورده بودم فروختی، به خاك سیاهم نشاندی. حالا این حرفها را تو نزنی پس کی بزند؟

موسی برو گم‌شو، خوب کردم خوردم. نه همین مالت را خوردم، پوستت را هم می‌کنم.
زلیخا مردکه بی‌دین! فرش ، پرده، لباس، مس، دیك همه را بردی فروختی، خوب کردی ـ دیگر این کار آخرت چه بود که توشك و لحاف مرا بردی فروختی؟
موسی برو برو شکر کن. از برای تو بهتر که رختخوابت را فروختم، اگر رختخواب داشتی راحت می‌خوابیدی و صبحهای زود از خواب برنمی‌خواستی خانه را جارو کنی.
زلیخا (چشمها را پر از اشگ کرده، صدا را به گلو انداخته، هق هق کرده با خود حرف می‌زند.) بیچاره من! هیچ چیز در خانه نمانده است...
موسی چه بهتر از این؟ اگر از این خانه بخواهیم جای دیگر برویم، اسبابی نداریم که پول حمالی بدهیم.
زلیخا خوشا به حالت. از صبح تا به شام جز این که بخوری و بخوابی و وافور بکشی یا قمار بازی کنی دیگر کاری نداری.
موسی ای زنیکهٔ احمق، اگر این کار را نکنم از غصه می‌میرم.
زلیخا (دو دستی تو سرش زده، اشگ از چشمهایش جاری کرده، با خود حرف می‌زند و می‌گوید:) خدایا من با این بچه‌ها چه بکنم؟ اینها از گرسنگی می‌میرند!
موسی پف، به من چه؟ هر چه می‌خواهی با بچه‌ها بکن.
زلیخا آخر ای بی‌دین، بی‌انصاف من با چهار طفل صغیر تو چه خاك به سرم بکنم؟
موسی لال شو!
زلیخا (گریه‌کنان) چطور لال شوم؟ هر دقیقه از من نان می‌خواهند.
موسی می‌دانی چه چیز است؟ هر وقت از تو نان می‌خواهند کتکشان بزن.
زلیخا هی هی بارك‌الله مثل تو مردی! خیال می‌کنی که دست از سرت برمی‌دارم و به این زودی‌ها ولت می‌کنم؟
موسی هش ما بمیریم تغیر مکن.
زلیخا همچه گمان می‌کنی من تا قیامت متحمل این کارهای تو می‌شوم؟
موسی البته خواهی شد.
زلیخا فکر تو را دارم. کاری به سرت بیارم که خودت انگشت به دندان بگیری.
موسی خانم من، جان من، عزیز من، کاری مکن که آن روم بالا بیاد.
زلیخا بسم‌الله، ببینم چه می‌کنی؟
موسی مظنه تنت می‌خارد!
زلیخا من از این تشرها نمی‌ترسم.
موسی تا پوستت را نکنم آرام نمی‌نشینی.
زلیخا برو، برو من از این حرفها نمی‌ترسم.

موسی چشم، نشانت می‌دهم.
زلیخا تریاك ترا مست کرده.
موسی والله بالله کتك می‌خوری. آرام بشین لال شو!
زلیخا ای ! لهٔ تریاك!
موسی حالا ؛ینم کی لوله تریاك است؟
زلیخا ای بی حیا، ای نامرد، ای تریاکی، ای بی‌غیرت، ای بی‌انصاف از خدا بترس!

(موسی متغیر شده، چوبی برداشته زلیخا را می‌زند.)

زلیخا آخ، آخ... پدرت بسوزد، شانه‌ام شکست!
موسی دوات همین بود. به حق خودت رسیدی!

(در این بین مرد کوتاه قد ریش درازی که همسایه آن خانه و اسمش طهماسب است، بدون اذن داخل خانهٔ موسی شده و به تغیر به موسی می‌گوید:)

[طهماس] هوهو، چه خبر است؟ چه قیل و قال است؟ عجب مردکه احمقی هستی. مگر سگ هارت گرفته؟ آدم معقول هم زنش را می‌زند؟
زلیخا به تو چه؟ من دلم می‌خواهد شوهرم مرا بزند! فضولی، قابضی، کدخدایی؟ خودش می‌داند!
طهماس جهنم [...] که می‌زند!
زلیخا پس تو چرا خودت را مثل پشکل داخل مویز کردی؟
طهماس غلط کردم، ببخشید!
زلیخا بگو ببینم، من کتك می‌خورم به تو چه؟
طهماس حق داری.
زلیخا این ریش بلند احمق ببین که بدعت تازه می‌خواهد بگذارد که شوهرها زنهاشان را نزنند. اگر زن و شوهر هم را نزنند و به هم بد نگویند، برای چه خوبند و چه مصرف دارند؟
طهماس خانم نفهمیدم، ببخشید!
زلیخا راستی به تو چه؟ مثل قاشق نشسته خودت را تو هر آشی داخل می‌کنی.
طهماس راست است. هر چه می‌گویی حق داری.
زلیخا نه، می‌خواهم بدانم مگر تو را میان من و شوهرم کدخدا قرار داده‌اند؟
طهماس گفتم که نفهمیدم.

زلیخا برو ای مردکهٔ ریش بلند، برو پی کار خودت.
طهماس چشم خانم می‌روم.
زلیخا من دلم می‌خواهد کتك بخورم.
طهماس گوارا! نوش جانت! حالا ولم کن.
زلیخا لااله الاالله... آخر مردکه به تو چه دخلی دارد من چوب می‌خورم؟
طهماس عجب جایی گیر کردیم؟
زلیخا خوب مردکهٔ دیوانهِ ریش بلندِ احمق، این کار چه دخلی به تو داشت که خودت را داخل کردی؟

(آن وقت یك سیلی قایم به گوش طهماس می‌زند.)

طهماس اهوی موسی، این زنکه را به قدری بزن که بمیرد! اگر می‌خواهی من هم کمکت می‌کنم.
موسی خیر، من کمك لازم ندارم. دست و پایم افلیج نشده است.
طهماس خیلی خوب، این حرفیست حسابی!
موسی زن خودم است. می‌خواهم می‌زنم نمی‌خواهم نمی‌زنم. به تو چه که فضولی می‌کنی؟
طهماس خیلی خوب ولم بکنید!
موسی نه، آخر می‌خواهم بدانم این زن تو است یا زن من؟
طهماس بس است بس است! زن توست، بزنش، بکشش، خودت می‌دانی!
موسی پس کار تو اینجا چه چیز است؟
طهماس آخر جانت بالا بیاد، همین را بگو.
موسی آقا بگو ببینم کی از تو کمك خواست؟
طهماس بابا غلط کردم، گه خوردم. الله هیچکس بالله هیچکس!
موسی پس تو خیلی آدم فضولی هستی خودت را آش هر کاسه می‌کنی. نشنیده‌ای که افلاطون گفته است میان گوشت و ناخن نباید چیزی کرد؟ پس بچش از دست من تا دیگر فضولی نکنی! (چوب دست خود را برداشته، دو سه چوب به طهماس زده بیرونش می‌کند. بعد از بیرون رفتن طهماس، موسی از بدرفتاری خود پشیمان شده رو به زلیخا کرده می‌گوید:) خانم جان، عزیزم، قربان چشمهای نرگست برم، قربان صورت ماهت بشم، بیا بیا آشتی کنیم؟ صورتت را پیش بیار تا ببوسم.
زلیخا (چشمها را پر از اشگ کرده می‌گوید:) بعد از این همه کتك؟
موسی گذشت داشته باش. بیا بیا بغلم.

زلیخا نمی‌خواهم، نمی‌آیم.

موسی جان من بیا!

زلیخا برو گم‌شو.

موسی بیـا، بیا عزیز بهتر از جانم!

زلیخا برو گم‌شو، نمی‌آیم.

موسی می‌گم بیا آشتی کنیم!

زلیخا وای... من نمی‌خوام آشتی کنم.

موسی بیا پیش، گذشته گذشته است.

زلیخا خیر، من قهرم آشتی نمی‌کنم.

موسی ناز مکن.

زلیخا نمی‌خوام، نمی‌خوام، نمی‌خوام.

موسی نمی‌آیی؟

زلیخا این قدر هم کسی به کسی کتک می‌زند؟

موسی جانم، عزیزم، این بار ببخش.

زلیخا خوب، این بار هم گذشتم. (بعد از آن آهسته می‌گوید:) باشد تا خوب پدرت را در بیاورم.

موسی (دست به گردن زلیخا انداخته او را می‌بوسد. بعد به او می‌گوید:) مگر دیوانه‌ای که به این کتکها اعتنا می‌کنی؟ میان زن و شوهر خیلی از این اتفاق‌ها می‌افتد. در دوستی گاهی اظهار محبت لازم است. نیش با نوش است. خلاصه حالا که از دل هم در رفتیم، من تبرم را برمی‌دارم می‌روم به جنگل و زیادتر از همه روز برای تو هیزم می‌شکنم.

زلیخا (بعد از رفتن موسی در را بسته با خود حرف می‌زند.) هوم، ارواح پدرت، جان جدت، خیال می‌کنی یادم رفت و کتک‌هائی که خوردم از دلم بیرون رفت؟ هر وقت باشد تلافیش را در می‌آورم. حالا که زورم نمی‌رسد، بچه‌های پدر سوخته‌ات را کتک می‌زنم. (داخل اطاق بچه‌ها شده، احمدی و حسنعلی را به قدر واقع می‌زند و لبهای رقیه را گرفته از دو طرف طوری می‌کشد که گوشهٔ لبش پاره می‌شود. بعد می‌گوید:) این مال بچه‌هاش تا به خودش برسد!

(پرده می‌افتد و همان آن برداشته می‌شود. در کوچه، در خانهٔ موسی دو نفر جوان به نظر می‌آید که وضع و لباسشان به رعایا شبیه است و هر دو نوکر حیدربگ مالک قریهٔ هرون‌آباد هستند. یکی حفیظ نام دارد که شوهر زرینه، دایه دختر حیدر بگ و دیگری شهباز است.)

حفیظ شهباز، عجب کاری به ما رجوع شده است. ما در این جنگل حکیم از کجا پیدا کنیم؟

شهباز چه باید کرد؟ باید اطاعت آقامان را بکنیم. گذشته از این، من و تو هر دو دختر آقامان را دوست می‌داریم. دعا می‌کنیم که چاق شود. بیچاره خانم کوچك همان روزی که آمدند عقدش بکنند ناخوش شد. به این جهت عروسیش عقب افتاده. اگرعروسی شده بود،داماد که چیزدار و دست ودل باز است انعامی هم به ما می‌داد. راستی می‌گویند خانم کوچك داماد را دوست نمی‌دارد و عاشق این پسره، سعید است. و می‌دانیم که حیدربگ هرگز دخترش را به او نمی‌دهد.

زلیخا (از پشت در این حرفها را شنیده، بدون اینکه گوش درستی بدهد سری جنبانده می‌گوید:) خدایا، اسبابی فراهم بیار که من بتوانم پدر موسر ار در بیارم.

حفیظ شهباز، راستی نمی‌دانم که خانم کوچولو چه بلائی به سرش آمده است که همهٔ اطبا مأیوسند؟

شهباز تقصیر اطبا نیست. رفیق، گاهی می‌شود یك معالجه مشکل می‌شود. چرا باید اطبا را بدنام کرد؟ خیلی دیده‌ایم که مرض سخت بوده، اطبای معتبر نتوانسته‌اند معالجه کنند، بعد به دوای یك زنی معالجه شده.

زلیخا (باز پشت در ایستاده با خود حرف می‌زند.) خوب، موسی چوبم زدی؟ باشد تا تلافیش را در بیارم! (دراین بین [صفیه] دختر کوچکش را که شیرخواره است بغل گرفته بیرون می‌آیدو ملتفت جلو خود نیست و همهٔ خیالش پیش تلافی کردن به شوهر است، یك دفعه سینه به سینه شهباز می‌خورد. همین که ملتفت می‌شود، عذر خواسته می‌گوید:) برادر، ببخشید، من ملتفت نبودم، خیالم جای دیگر بود، حواسم پرت بود.

شهباز بلی خواهر، هر کس در جستجوی چیزی است. ما هم پی چیزی می‌گردیم.

زلیخا (بنا به عادت زنان که کنجکاوند، می‌پرسد) که شما پی چه چیز می‌گردید؟

شهباز ما پی چیزی نمی‌گردیم، پی آدمی می‌گردیم. طبیبی می‌خواهیم. خانم کوچك دختر آقامان لال شده. چند نفر طبیب قابل آمدند معالجه کردند فایده نبخشید. حالا پی شخصی می‌گردیم که دوای مخصوص برای لالی داشته باشد.

زلیخا (آهسته با خود می‌گوید) خدا به فریاد فقرا و مظلومین می‌رسد. ای موسی خوب اسباب کاری به دستم افتاد، حالا ببین چه کارت می‌کنم. (رو به شهباز و حفیظ کرده می‌گوید) شخصی را که می‌خواهید منِ سراغ دارم. آدمی است که هر ناخوشی که از آن سخت‌تر نباشد معالجه می‌کند.

شهباز خدا پدر ترا بیامرزد. کجاست؟ بگو ببینم.

زلیخا همین جا، نزدیکی توی جنگل هیزم می‌شکند.

حفیظ عجب طبیبی است که هیزم می‌کشند؟

شهباز رفیق، تو نمی‌فهمی این هیزم شکن‌ها میان جنگل گاهی علفها پیدا می‌کنند که از برای ناخوشیهای صعب خیلی خوب است.

زلیخا نه آقایان، این طور نیست. این شخص که من به شما نشان می‌دهم، طبیبی است حاذق بلکه فیلسوف است. حکیم است، معالجات خیلی بزرگ کرده، اما خودش هم یك ناخوشی دارد و آن این است که میل به هیزم شکنی دارد. ظاهرش را که می‌بینید، مرد فعله به نظر می‌آید، اما نمی‌دانید این ظاهر عوام فعله چه قدر علم در بطون دارد. نمی‌دانم چه میل دارد که همیشه خود را به خریت می‌زند؟ علاوه بر این بالطبع تنبل است و میل به معالجه ندارد.

شهباز خیلی عجب است! اغلب مردمان با علم یك نوع جنون دارند.

زلیخا دیوانگی این شخص حکایتها دارد. مثلاً هزار چوبش بزنند اقرار نمی‌کند که من طبیبم. اگر از هزار گذشت طوری می‌شود هزار و یکم، طلسم را می‌شکند و اقرار می‌کند که من طبیبم. ماها هر وقت که او را لازم داریم همین کار را به سرش می‌آریم.

شهباز (قاه قاه خندیده می‌گوید:) دیوانگی غریبی است!

زلیخا اما به شما بگویم در دنیا طبیبی مثل او نیست.

شهباز پس اسمش را هم بگو.

زلیخا اسمش موسی، قدش کوتاه با ریش پهن سیاه و قبای یك لای از الیجهٔ قرمزی پوشیده و شلوار قاچمز سبزی در پا و کلاه نمدی بر سر دارد.

حفیظ عجب طبیبی است! با این لباس الوان باید طبیب طوطی‌ها باشد.

شهباز راستی راستی طبیب است؟

زلیخا به طبیب نیست؟ مرده را زنده می‌کند. شش ماه قبل در همسایگی خودمان زنی یك روز تا شام غش کرده بود، همه می‌گفتند مرده است. غسال آوردند که غسلش بدهند. قبرش را هم کندند. شوهرش مثل دیوانه‌ها توی این جنگل پی این طبیب می‌گشت تا پیداش کرد و کتك زیادی به او زد تا به معالجه اقدام کرد. گفتم به شما این حکیم تا کتك نخورد، معالجه نمی‌کند. کتك‌ها را که خورد، راضی به معالجه شده آمد سر بیمار. یك گردی از جیبش در آورده به دهان او ریخت. فی‌الفور بیمار عطسه‌ای کرده، برخاست نشست، بنا کرد به حرف زدن. حالا هم مثل گرگ می‌خورد و می‌خوابد و راه می‌رود و از این کنیز شما که پیشتان ایستاده به مراتب سالمتر است.

حفیظ نه بابا واقعاً چنین است؟

شهباز یقین آن گرده سودهٔ الماس بوده است که این قوت را داشته؟

زلیخا چه عرض کنم می‌شود. از این گذشته، سه هفته قبل یك پسرهٔ دوازده ساله از کوه

پرت شده، سر و دست و پایش همه شکست. پدر و مادرش رفته این حکیم را پیدا کرده علی‌الرسم، بعد از کتك زیاد که به معالجه راضیش کردند آمد، روغنی به دست و پا و سر آن طفل مالید. فوراً برخاست و بنای قاب بازی را گذاشت!

حفیظ تو [را] خذا راست می‌گویی؟

شهباز ما گنج پیدا کردیم! خدا پدرت را بیامرزد ضعیفه.

زلیخا خدا پدر ترا هم بیامرزد.

حفیظ (به شهباز) رفیق، ما همچه آدمی را می‌خواستیم. بیا بریم پیداش کنیم.

شهباز (به زلیخا) خیلی ممنون شدیم از این راهنمائی.

زلیخا عموها، دستورالعمل مرا فراموش نکنید. اول باید کتك زد.

حفیظ چشم، چشم. خواهر آسوده باش پدرش را در می‌آریم.

(شهباز و حفیظ به زلیخا خداحافظ کرده رو به جنگل می‌روند.)

«پرده می‌افتد.»

فصل دوم

(در جنگل. پرده برداشته می‌شود. جنگل انبوهی به نظر می‌آید که وسط آن فضائی است سبز. بعضی درختهای قوی و برخی بالنسبه باریك به زمین افتاده است و دو سه کولبار هیزم بسته، گوشه‌ای گذاشته شده. موسی که یکی از اشخاص معتبر حکایت ما است، فرجی را به زمین انداخته، تبر در دست هم هیزم می‌کشند وهم این تصنیف را می‌خواند:)

[موسی].

ریـکا که چار و دار نیه — و نه سرای او نه شمه
هفتـا قاطـر قطـار نیه — و نه سرای او نه شمه
ریکا ریکا ریکا جان

(دو نفر که از میان جنگل رو به طرف موسی می‌آیند همان شهباز و حفیظ‌اند که آنها را می‌شناسیم.)

شهباز حفیظ خوب شد که ما این زن را دیدیم.

حفیظ الحمدالله اسباب امیدواری است.

شهباز (رو به رفیقش کرده می‌گوید) این کیست که آواز می‌خواند؟

موسی (رویش را برگردانده با خود حرف می‌زند) اف خسته شدم. یك نفس وافور بکشم، قدری آسوده شوم.

شهباز حفیظ، حفیظ، یارو همین است!

حفیظ راست می‌گویی خودش است. خوب پیداش کردیم. بیا بیا پیش بریم.

موسی (نی وافور را به دهان گذاشته، پکی می‌زند و دود را از دهن بطور موج کم کم بیرون می‌آرد و به وافور به زبان حال می‌گوید:) قربان نیت برم، تصدق حقه‌ات! تو چه چیز خوبی هستی! من ترا از حسنی، احمد، رقیه، صفیه، بیشتر دوست دارم. (و باز به آواز بلند همان تصنیف را می‌خواند. در این بین از پشت سر صدای پا شنیده با خود می‌گوید:) بر خرـ مگس معرکه لعنت که تو حال ما دویدند!

شهباز (به حفیظ) همین است، خودش است.
حفیظ (به شهباز) صورتش، لباسش همین است که ضعیفه گفته بود.

(و هر دو نزد موسی می‌روند. شهباز تعظیم به موسی کرده می‌ایستد. موسی تصور می‌کند که وافورش را می‌خواهد بقاپد، از دست راست برداشته به طرف چپ می‌گذارد. حفیظ از طرف چپ نزدیك شده، تعظیم می‌کند. موسی خیال می‌کند که از این طرف می‌خواهند وافور را ببرند. لهذا، وافور را برداشته در جیب خود قایم می‌کند. فکر می‌کند که این دو شخص کی هستند و از من چه می‌خواهند و چرا به من اشاره کرده، نجوا می‌نمایند؟)

شهباز (نزدیك به موسی آمده می‌پرسد) آقا اسم جنابعالی، سرکار میرزا موسی نیست؟
موسی چه می‌گویی؟
شهباز می‌پرسم که اسم جنابعالی میرزا موسی نیست؟
موسی (با یك چشم شهباز و به چشم دیگر حفیظ را ورانداز کرده، قدری به فکر فرو رفته سر را بلند کرده به آنها می‌گوید:) بلی، چه می‌خواهید؟
شهباز عرضی نداریم مگر اینکه می‌خواهیم اظهار چاکری و بندگی خودمان را خدمت جنابعالی بنمائیم.
موسی اگر این است، بلی من موسایم.
شهباز خیلی خیلی سرافراز و مفتخر هستیم از اینکه شرفیاب حضور حضرت اجل عالی شده‌ایم. استدعا داریم که نظر مرحمت به ما افکنده، عرض و استدعای عاجزانهٔ ما را قبول فرموده و رد نفرمائید!
موسی حرفتان چه چیز است؟ بگوئید ببینم.
شهباز این بی‌ادبی استکه شما ایستاده با ما حرف می‌زنید. شما در سایه این درخت جلوس فرمائید، ما دست به سینه جلو شما می‌ایستیم و استدعای فدویانه خودمان را معروض حضور اجل اکرم عالی می‌داریم.
موسی (تکیه به درخت داده با خود می‌گوید) عجب مردمان سبزی پاك کن متملقی‌اند. یقیناً نوکر [قرشمال]های لرستانند. زیرا که این قسم چاپلوسی بی‌موقع [و] بی‌معنی مخصوص آنها است که هر کس را می‌بینند صد درجه بالاتر از حق و شأن او به او احترام می‌کنند.
شهباز (دو سه قدم جلو آمده، مجدداً تعظیم به موسی کرده می‌گوید) جنابعالی چرا تعجب از آمدن ما خدمت خودتان می‌کنید؟ شهرت حضرت اجل عالی، عالم را فرا گرفته و

استعداد و قابلیت شما در تمام علوم مدنی و بدنی بر هیچکس پوشیده نیست.

موسی بلی راست است. شاید در تمام دنیا ده نفر نباشد که مثل من هیزم بشکند و کولبار ببندد.

شهباز حضرت اجل عالی خفض جناح می‌فرمائید.

موسی به جان عزیزت، من طوری کولباز هیزم را می‌توانم ببندم که در دو لنگه یك سیر کم و زیاد نشود.

شهباز حضرت اجل عالی در همه فنون و حرف و علوم و صنایع به حد کمال رسیده‌اید. قصد ما هیزم شکنی و کولبار بندی نیست.

موسی گذشته از اینکه من باربندی را خیلی به دقت می‌کنم، هر لنگه را هم بیست و دو شاهی می‌فروشم.

شهباز حضرت اجلی عالی راست می‌فرمائید، صحیح است، در این شبهه نیست. ما عرض دیگر داریم.

موسی من همین قدر به شما می‌گویم که هر لنگه هیزم من کمتر از بیست و دو شاهی نیست.

شهباز جنابعالی، ما آدم‌شناس هستیم، چیز فهم هستیم. بی‌التفاتی و استهزاء بس است!

موسی اگر چیز فهمید، حرف همان است که زدم. بیست دو دو شاهی، بیست و دو شاهی، بیست و دو شاهی! نه یك پول کم نه یك پول زیاد!

شهباز آقا ما را ریشخند نفرمائید!

موسی لااله الاالله... لا اله الاالله! عجب گیری افتادم. والله بالله کمتر از بیست و دو شاهی نمی‌دهم.

شهباز برای خدا ما را اذیت نکنید.

موسی در جاهای دیگر کمتر از بیست و دو شاهی می‌دهند، اما لنگه داریم [تا لنگه] هر لنگه هیزم قیمتی علیحده دارد.

شهباز آقای عزیز، قربان ریشت برم، این حرفها را کنار بگذار.

موسی عجب گیری افتادم! بابا مگر تاتوره پاشیده‌اند یا مغز خر خورده‌اید که زبان نمی‌فهمید؟ بیست و دو شاهی، بیست دو شاهی یك پول کمتر نمی‌دهم.

شهباز لاا اله الاالله، لا اله الاالله!

موسی برادرها، آقایان، همشهریها، من که نمی‌خواهم شما را مغبون کنم. به خدا تقلب و نادرستی هم سرم نمی‌شود.

شهباز حیف نیست مثل شما شخص بزرگواری این طور تزویر کند و این جور فرمایشات بفرماید؟ کسی که شهرت علم و دانشش تمام عالم را گرفته است، قبیح نیست دانائی و قابلیت خود را پنهان کند؟

موسی (با خود می‌گوید) این مردکه دیوانه است؟

شهباز محض رضای خدا با ما تزویر نفرمائید.

موسی چه می‌گوئی؟

شهباز این کلک‌های شما فایده ندارد.

موسی پس از جان من چه می‌خواهید؟ ولم کنید! شاید مرا عوضی گرفته‌اید. من کی هستم؟

شهباز حضرت اجل عالی همان هستید که ما می‌دانیم، حکیم ماهر، مهندس قابل، فیلسوف فاضل، ادیب بزرگ، طبیب حاذق.

موسی برید گم شید! عالم خودتانید، فاضل خودتانید، فیلسوف پدرتان است، ادیب جدتان. من هیچ وقت این چیزهایی که شما می‌گوئید نبودم و نیستم و نخواهم بود.

شهباز (رو به حفیظ کرده آهسته می‌گوید) این مردکه دست از دیوانگیش برنمی‌دارد. (بعد رو به موسی کرده بلند می‌گوید) شما بیشتر از این منکر علم خودتان نشوید، والا کار به جای بد می‌کشد.

موسی بلی بلی، چه میگویی؟ بگو ببینم به کجا می‌کشد؟

شهباز به جایی می‌کشد که ما او را خوش نداریم.

موسی اوهو، به هر جا که می‌خواهد بکشد. من طبیب نیستم، فیلسوف نیستم و هیچ نمی‌دانم شما چه می‌گوئید.

شهباز (رو به حفیظ کرده آهسته می‌گوید) به نظرم می‌آید تا آن معالجه را بکار نبریم مقصودمان حاصل نشود. (روبه موسی کرده بلند می‌گوید) ای آقای من، این دفعه دفعهٔ آخر است. بیش از این ما را اذیت مکنید و اقرار بفرمائید که طبیب هستید.

حفیظ راستش را بگو. تا کتك نخورده‌ای اقرا بکن. اقرا بکن که طبیبی.

موسی عجب گیر افتادم و گیر چه خرهای زبان نفهم!

شهباز بلی آقا، ما خریم، زبان نفهمیم. اما به این اصرار منکر شدن شما برای شما چه فایده دارد؟

حفیظ این حرفهای یاوه و این جانقلی بازیها چه ثمر دارد؟

موسی آقایان دست از سرم بردارید برید پی کارتان، مرا اذیت نکنید. اگر هزار دفعه دیگر هم اصرار بکنید همان است که گفتم. والله بالله من طبیب نیستم.

شهباز شما طبیب نیستید؟

موسی خیر.

حفیظ راستی طبیب نیستید؟

موسی گفتم که خیر خیر خیر!

شهباز حالا که میل دارید ما هم مضایقه نداریم.

(آن وقت اشاره به حفیظ کرده، هر کدام چوبی برداشته موسی را با کتك حال می‌آورند.)

موسی آخ، آخ، آخ... پدرتان بسوزد... هر چه شما بگوئید من هستم. طبیبم، ادیبم... پدرم فیلسوف بود، جدم بیطار بود، امجدم نعلبند... راضی شدید؟ علاوه بر این‌ها، رمالم، حمالم، منجمم، تفنگچیم، قوشچیم، هر چه می‌فرمائید هستم.

شهباز پس آقای من چرا بی‌جا اذیت می‌کردید؟

حفیظ چرا کاری کردید که شما را کتك بزنیم؟

شهباز من خیلی خیلی خیلی از این کار خود خجلم!

حفیظ من هم خیلی خیلی شرمنده‌ام که شما را زدم!

موسی ای بی‌دین‌ها، ای بی‌مروتها، بی‌انصافها، خدا نشناسها، این چه بازی است که در آورده‌اید، من بیچاره را اذیت می‌کنید؟ مستید خدا هشیارتان بکند. دیوانه‌اید خدا شعورتان بدهد. آخر من چه طور طبیب هستم؟ من هیزم شکنم، هیزم شکن، هیزم شکن!

شهباز چه طور، چه طور؟ باز که انکار می‌کنی؟

موسی به ارواح پدرم، مادرم، جدم، به جان هر چهار فرزندم، پدرم فیلسوف باشد، جدم ادیب اگر من طبیب باشم.

شهباز حالا باز می‌گویی من طبیب نیستم؟

موسی خیر، واللّه باللّه به پیر به پیغمبر.

(حفیظ اشاره به شهباز کرده، مجدداً چوبها را برداشته مشغول زدن می‌شوند.)

موسی (باز گریه‌کنان) آخ، آخ، آخ... خدایا به دادم برس. غلط کردم، گه خوردم که امروز از خانه بیرون آمدم که دچار این دیوانه‌ها شدم. ایوای کمرم شکست! بی‌مروتها دستم را شکستید. آخ... خوب طبیبم، دوافروشم هستم. حالا چه می‌خواهید؟ کتکم نزنید!

شهباز بارك‌اللّه، حالا شدی آدم. عذر می‌خواهیم از این کتکی که به شما زدم.

حفیظ به جان تو وقتی که ما به تو کتك می‌زدیم دل خودمان پر از خون بود.

موسی (با خود می‌گوید) خوب رفیق بلکه من اشتباه می‌کنم. راستی راستی شاید من طبیبم!

شهباز آقای حکیم باشی، ما از خجالت شما بیرون می‌آئیم و خواهید دید که این معالجهٔ

آخری برای شما خیلی نافع است و از ما راضی خواهید شد.

موسی (اشك چشمهای خود را پاك کرده، لبخندی زده، به حضرات می‌گوید:) مبادا شما اشتباه کرده باشید؟ آیا حقیقتاً من طبیبم؟

شهباز مرگ خودت، جان فرزندم، به ارواح پدرم، به جالینوس قسم، به لقمان قسم، به ارسطو قسم، به ادیب صابر قسم شما عالم بسیار بزرگی هستید. از همه علوم ربط دارید و مخصوصاً طبیب بسیار قابلی هستید.

حفیظ سر سلامت به گور نبرم، گردنم بشکنند اگر دروغ بگویم.

موسی خیلی مزه دارد که تا به حال من خودم نمی‌دانستم که طبیبم.

شهباز این چه فرمایشی است؟ شما اول حکیم دنیا هستید!

موسی آری آری.

حفیظ شما آن حکیمی هستید که تا به حال چند نفر مریض چاق نشدنی را چاق کرده‌اید.

موسی ماشاءالله به من... ماشاءالله.

شهباز آن ضعیفه که غش کرده و مرده بود، به واسطهٔ آن گردی که به دهنش ریختند معالجه گردید، برخاست و نشست و حالا هم زنده است. مگر فراموش فرمودید؟

موسی (فین دماغ خودرا بالا کشیده، سرفه‌کی‌کرده با خود می‌گوید) عجب، عجب، عجب!

حفیظ در باب آن پسره که از کوه پرت شده بود چه می‌فرمائید؟

موسی به به، ماشاءالله به من!عجب حکیمی بودم نمی‌دانستم.

شهباز (رو به موسی کرده می‌گوید) بفرما برویم. ما خدمتی به شما می‌کنیم که از ما راضی شوید.

حفیظ (دو دست خودش را رو به موسی دراز کرده و پنجه‌های خود را از همدیگر باز کرده می‌گوید:) این قدر پول گیرت می‌آد!

شهباز البته، بلکه زیادتر.

موسی خوب حالا که به شما یقین شد که من طبیبم، بفرمائید مریض کیست و کجا باید رفت؟

شهباز مریض نیست، مریضه است. دختریست لال شده، زبان ندارد.

موسی به من چه که زبان ندارد؟ زبانش که پیش من نیست.

شهباز (رو به حفیظ کرده) این مرد بزرگوار علاوه بر علم و فضل، آدم با مزه‌ای هم هست.

موسی من که جبهٔ مارنوس، شال پهن، کفش ساغری و عمامه و عصای چوب بادام تلخ سر مرغی که لباس اطباست ندارم؟

شهباز حالا تشریف بیاورد در بین راه فکرش را می‌کنیم.

موسی خوب بیائید بریم.

شهباز (رو به حفیظ کرده می‌گوید) من یقین دارم که معالجهٔ خانم کوچولو را این خواهد کرد، و از ریش پهن او پیداست که حکیم ماهر است.

حفیظ جناب حکیم باشی، آقای ما منتظر شرف قدوم شماست و خوب است که زود برویم.

موسی (به تغیر) مردکه به من چه آقات منتظر است؟ کسی این حرف را می‌تواند بزند که از برای سواری طبیب، اسب یا خری آورده باشد. در طهران کدام طبیبی مثل من است که تا کالسکه یا درشکه در خانه‌اش نبرند و حق‌المعالجهٔ او را که یك تومان است در کمال عذرخواهی دست شاگرد یا نوکرش ندهند، از جای خود حرکت می‌نماید؟ شماها آن قدر خرید که از اسب گذشتیم، اقلاً خری هم نیاورده‌اید. من چه طورم؟ از حکیم حیاط شاهی چه چیز من کم است که تا یك تومان حق‌القدم نگیرد، بر سر هیچ مریضی از خودی و بیگانه نمی‌رود؟

شهباز حق داری جناب حکیم باشی. استدعا داریم که از این تقصیر ما بگذرید. ما خریم، نادانیم. از نادان نباید مواخذه نمود.

موسی آن وقت خواهم بخشید که الاغ یورقه‌ای از این ده کرایه کرده بیاورید، سوار شوم. من دیگر قدرت پیاده رفتن ندارم.

حفیظ جناب حکیم باشی حق دارند. برو یك خری پیدا کن جناب حکیم باشی را سوار آن کنیم.

(شهباز می‌رود و حفیظ قدری دور از موسی در زیر درختی دمرو دراز کشیده بعد از دقیقه[ای] به خواب رفته، خورخور می‌کند. و موسی نیز جلد آتشی روشن کرده و اسباب وافور را از جیبش در آورده و تریاك را به حقه چسبانیده و با خود می‌گوید:)

[موسی] خوب، بعد از این تکلیف چیست؟ خدایا چه بلایی بود دچار شدم؟ (بعد از قدری تفکر، مثل اینکه مطلب فراموش شده [ای] به یاد آورده، مثل مردمان مغرور می‌گوید:) باید به قول دکتر نصیر که همیشه می‌گفت حرکت کرد راست است. و آدم که اسم بقراط، جالینوس، ارسطو، لقمان، شیخ‌الرئیس و اسم چند کتاب را دانست، او می‌تواند قدری لغت‌های مهمله به لهجه عربی و عبرانی و یونانی و فرنگی بگوید و خودستایی و خودفروشی و پررونی را پیشه کرده، همیشه صدر مجلس را برای خود نشیمن قرار دهد و کسی از حرفهای او چیزی نمی‌فهمد، طبیبی است حاذق، حکیمی است بی‌بدل، فیلسوفی است بی‌همت. اما طبابت عبارت از فصد،

اماله، فلوس، حجامت است با این جملهٔ سعد و نحس ساعت را هم دانستن از جملهٔ واجبات می‌باشد. پس باید من هم به این [ویژه] راه بروم.

(در این بین شهباز سوار نره‌خری از دور پیدا می‌شود. خرش عرعر می‌کند و خودش مثل مشتی‌ها کلاه نمدی را یك بری بر سر گذاشته و چاردوالی در دست مثل تیر رو به موسی می‌آید. همین که نزدیك به موسی شده، از خر پیاده می‌شود و به موسی تعظیم می‌کند.)

موسی (به لهجه پیشنماز ده) و علیکم‌السلام. آمدی؟

شهباز بلی جناب حکیم باشی. خری آورده‌ام که تندتر از ماشین حضرت عبدالعظیم راه می‌رود.

موسی (خر را خوبورانداز کرده می‌گوید) حق داری، مثل یعفور حضرت موسی است.

(شهباز رفیقش را از خواب بیدار کرده و موسی را سوار خر نموده می‌روند. داخل دهی می‌شوند، از کوچه صدایی می‌شنوند، می‌ایستند.)

حفیظ شهباز این صدا، صدای جهودها است که در دهات کهنه‌فروشی می‌کنند.

شهباز شاید.

(در این بین جهودها «زری، یراق، کلاه، سرداری نیمدار کهنه می‌خریم» گویان به نزد حضرات آمده، سلام می‌دهند.)

شهباز او جهود پدرسوخته!

جهود مستری بله؟

شهباز اگر یك لباده و یك شال بخور نیمداری دارید، بی چانه به ما بفروشید.

جهود مستری، هر دو را دارم و هر دو مال میرزا ابوالمعالی طبیب بود و عوض مواجب به نوکرش داده است و من از نوکرش خریده‌ام. اما به من سپرده که به اشخاصی نفروشم که به شهر می‌آیند.

شهباز معلوم شد. (رو به موسی کرده) جناب حکیم‌باشی، شما هیچ شهر رفته‌اید؟

موسی در تمام عمر دو دفعه زغالهای همسایه‌ها را برده به انباردارهای دروازهٔ شمیران

فروخته برگشته‌ام، و بعد از این میل رفتن به شهر را ندارم. زیرا که رؤیت دیدار اطبا «امستفر نگون اشد من نکال چنگال البوقلمون است».

جهود جناب حکیم باشی، رؤیت دیدار یعنی چه؟

موسی در تورات عیسی نوشته شده «افتیموس غامیلیون سیمانوس میمیلاتون».

جهود جناب حکیم باشی، این چه زبانی است که من نفهمیدم؟ و حال آنکه من تورات را که حضرت موسی به زبان عبری نوشته است خوانده‌ام.

موسی (به لهجهٔ عربی) ملعون کافر، این زبان یونانی است، تو چه می‌فهمی؟ در تورات عیسی نوشته است نه در انجیل موسی.

(جهود لبخندی زده، لباده وشال را که به همدیگر پیچیده بود از کولبار خود بیرون آورده به مشتری‌های خود نشان می‌دهد.)

موسی (به جهود) اینها همه که سوراخ سوراخ است؟

جهود شکافته شده، سوراخ نیست. به جان خودت، به سر شما خیلی خوب و مرغوب است و ارزان است. فهمیدی مستری؟

شهباز موسایی، بی چانه چند؟

جهود به حضرت عباس، به امام، به موسی چهار تومان قران تازه سکه داده‌ام. اگر آن جور که گفتم نبود، به ده تومان هم نمی‌دادم.

حفیظ جهود بازی در نیار، ما کار فوری داریم نمی‌توانیم با تو چانه بزنیم. دوازده هزار پول سیاه می‌دهی بده، نمی‌دهی برو گم شو به جهنم!

جهود نمی‌شه مستری. نفع نمی‌خواهم، همان چهار تومان.

شهباز نمی‌خریم. (رو به راه می‌شوند.)

جهود (از عقبشان) مستری، مستری! پنج هزار کم، یك تومان کم، دو تومان کم، پانزده هزار بدهید.

شهباز همان است که گفتیم. می‌دهی بده، نمی‌دهی به درك!

جهود بیائید پول بدهید. (با خود می‌گوید) هفت هزار نفع.

(شهباز پول جهود را شمرده می‌دهد و لباده و شال را از او گرفته به موسی می‌دهد. لباده و شال را گرفته «بالثیم و الشقاوة و الابقال» گفته، لباده را می‌پوشد و شال را هم «اللهم کسر زینة سری» را خوانده، بر سر پیچیده، شهباز

از جلو و حفیظ از عقب، موسی خرسوار و [آنها] پیاده به راه افتاده رو به مقصود می‌روند.)

«پرده می‌افتد»

فصل سوم

(در حیاط. پرده گشوده می‌شود. خانه در وسط قریهٔ هرون‌آباد، روبروی باغ منظم و بزرگی به نظر می‌آید که از سایر خانه‌ها از هر جهت امتیازی دارد. می‌توانیم بگوئیم عمارت امیری است در میان خانه‌های رعیت. از در خانه که داخل در هشتی می‌شویم، خواهیم دید که دریست در دست چپ به حیاط بیرونی و در دیگری است در دست راست که به حیاط خلوت گشوده می‌شود. داخل در خلوت که می‌شویم، حیاط طولانی می‌بینیم که صد و پنجاه ذرع مربع وسعت و در وسط حوض مستطیلی دارد. در و پنجره‌های چهار اطاق سه ذرعی و متصل به همدیگر رو به جنوب و یك طنبی قدیمی سازی روز به مشرق گشوده است. شخصی بلند قامت، پنجاه ساله که شبکلاه ترمه کلچه زده بر سر و ارخالق دامن درازی از قلمکار اصفهانی پنبه‌دار در بر کرده، ریش دراز بور رنگی دارد و هر دو دست حنا بسته خود را بر پشت کمر زده، مغموم و متفکر در حیاط راه می‌رود، حیدربگ صاحب خانه و مالك قریهٔ مذکوره است. ضعیفهٔ بلند قد و خوش چشم و ابرو و سفید رو و پستان گنده، زیر جامه از چیت گلی روسی در پا و ارخالق سبز از مخمل پنبه‌ای در بر و چارقد و چادر نماز سفید بر سر وتقریباً سی و پنج سال دارد، در گوشه حیاط نزدیك طنبی دست بسته، مغموم و متفکر ایستاده؛ اسمش زرینه زن حفیظ و دایه دختر حیدر بگ است. اشخاصی که در دم در ایستاده‌اند، دو نفر آنها شهباز و حفیظ‌اند و آن که عمامه بخور بر سر و لبادهٔ کهنه گلی از مارنوس در بر کرده، موسی است و این لباس را حفیظ و شهباز در اثنای راه از یك یهودی کهنه فروش ابتیاع کرده و به او پوشانیده‌اند.)

شهباز (رو به موسی کرده می‌گوید) جناب حکیم باشی، شما قدری در این جا توقف

فرمائید تا که از شرفِ قدوم سرکـار، آقای خودمان را مستحضر سازیم.

(حفیظ و شهباز، موسی را در دم در گذاشته داخـل در حیاط شده، به حیدربگ تعظیم و سلام می‌کنند.)

حیدربگ ها، چه خبر؟

شهباز آقا خوشبختید. آن چه می‌خواستید خدا داد. خدمت بالاتر از این نمی‌شود که ما به شما کردیم. طبیبی از برای خانم کوچولو آوردیم که در تمام روی زمین مانند ندارد. انشاءاللّه از ما راضی خواهید شد و انعام ما را خواهید داد.

حفیظ آقا، به سر خودت، به نان و نمکت قسم حکیمی است که هیچ حکیمی به گردش نمی‌رسد.

شهباز آقا معجزه می‌کند!

حفیظ آقا مرده را زنده می‌نماید!

شهباز آقا یك عیبی دارد. آدمی است دمدمی، قدری هم عقل او پارسنگ می‌برد، مثل اغلب اطبای حاذق.

حفیظ آقا خیلی خوش‌مزه است. اول که شخص او را می‌بیند تصور می‌کند که سفیه است.

شهباز به ارواح مرحوم بابات علی نقی آقا، دریای علم است.

حفیظ وقتی که حرف می‌زند مثل این است که شعر عربی می‌خواند که یکی از لوازم طبابت همین است.

شهباز در همهٔ این جنگل مشهور است.

حیدربگ د زود واردش کن!

شهباز چشم چشم.

زرینه دایه (که گوشهٔ حیاط ایستاده است رو به حیدربگ کرده می‌گوید:) آقا جان، دست بکش. این حکیم هم مثل سایر حکیم‌ها به خدا به جان بچه‌ام هیچ کاری نخواهد کرد. اگر از من بشنوید، شوهر خوشگل خوبی که موافق میل خانم کوچولو باشد برایش بیارید که بهترین حکیم‌ها است.

حیدربگ اوهو زنکهٔ فضول، به تو چه خودت را داخل این چیزها می‌کنی؟ حرفت را بفهم.

حفیظ (رو به زنش کرده می‌گوید) لال شو. به تو چه خودت را داخل این کارها می‌کنی؟

زرینه آقا متغیر نشو، حرف کنیز خود را بشنو. همهٔ این حکیم‌هـا دو تا پول سیاه نمی‌ارزند، بخصوص آنهائی که عربی حرفم می‌زنند. خانم کوچولو نه مسهل سنا

لازم دارد نه امالهٔ فلوس. هیچ مشمعی برای او چسبنده‌تر از یك شوهر خوشگل نیست.

حیدربگ این چه نامربوط‌ها است می‌گویی؟ واقعاً سفیهی ضعیفه. با این حالت چه طور می‌شود او را شوهر داد؟ مگر کور بودی، کر بودی یا عقلت همراه نبود؟ ندیدی وقتی خواستم او را شوهر بدهم قبول نکرد؟

زرینه نه آقا جان، نه کور بودم نه کر نه دیوانه. شما می‌خواستید او را به یك قولتشن آقائی بدهید که دلش او را نمی‌خواست. اگر راست می‌گوئید چرا او را به سعیدبگ نمی‌دهید که از برایش می‌میرد. این بچهٔ خودم است، شیرش داده‌ام، بزرگش کرده‌ام، یعنی می‌خواهید بگوئی من او را نمی‌شناسم؟ با شما نذر می‌بندم با همین حالت بدهیدش به سعید بگ، اگر قبول نکرد تف به گیس من بیندازید.

حیدربگ ابداً، ابداً. سعیدبگ به چه کار ما می‌خورد؟ جوان خوبی است، بسیار خوب. آدم عاقل زرنگی است، خیلی خوب. اما مه مه خانم بگو ببینم سعیدبگ پولش کجا بود؟ خانه‌اش کرایه، زیراندازش زمین، رواندازش آسمان. نه گاو دارد نه گوسفند. من چه طور دختر خود را به این یغنلی بگ بدهم؟

زرینه شما راست می‌فرمائید. سعیدبگ حالا پول ندارد، اما عمو جانش همه چیز دارد. فردا که به درك رفت، تمام ارثش به سعیدبگ می‌رسد.

حیدربگ ضعیفه، این خیال پلو است. آهوی نگرفته را نمی‌توان بخشید. پوست خرس نزده را نمی‌توان فروخت. بلکه عموش نمرد، آن وقت من می‌باید خرج این قرمساق را هم بدهم.

زرینه آقاجان، دل خوشی زن و شوهر مهر و محبت هر دو طرف [و] بهتر از هزار گاو و هزار گوسفند هزار تومان پول است. دختر را به آدم چیزدار دادن مثل این است که کنیز را بفروشند. حیف که من دختر ندارم، اگر می‌داشتم به شوهری می‌دادمش که دخترم او را بخواهد.

حیدربگ برو گم‌شو، این چرندها چه چیز است می‌گویی؟ کوتاه کن، پر حرف می‌زنی، شیرت خشك می‌شود.

حفیظ (از این جسارت زنش اوقاتش تلخ شده، جلو رفته دو سیلی قایم بر زرینه زده می‌گوید:) لال شو! عجب سلیطه‌ای هستی! آقا هر چه می‌فرمائید صحیح است.

(در این اثنا شهباز و موسی وارد حیاط می‌شوند.)

شهباز (جلوتر آمده به حیدربگ می‌گوید) آقا، آقا، آقا حکیم باشی آمد، حکیم‌باشی!

حیدربگ (موسی را استقبال کرده می‌گوید) جناب حکیم باشی مشرف فرمودید. خیلی

خوشحال از شرفیابی خدمت شما هستم.

موسی (قبل از آنکه سلام به او کند) «قال البقراط فی ربیع‌الا براران مجالسة الاصفیاء کموانسة الاشقیاء و من دخل مؤمنا سبعة ایام کلقمة الصباح سمارالبدن قال محمد هو ابن مالك ضربة یوم الخندق افضل من عبادة ثقلین».

حیدربگ چه چه نفهمیدم؟

موسی بلی آقا، بقراط فرموده است.

حیدربگ دوباره بفرمائید.

(موسی تکرار می‌کند.)

حیدربگ یعنی چه؟

(موسی با خود حرف می‌زند و چند کلام دیگر که از واعظ ده شنیده و در خاطر نگاه داشته و ارتباط و معنی آنها را نفهمیده بود مجدداً تکرار می‌کند.)

حیدربگ جناب حکیم باشی، با کی حرف می‌زنید؟

موسی با شما.

حیدربگ واللّه باللّه، به ارواح پدرم من عربی نمی‌دانم.

موسی ها شما عربی نمی‌دانید؟

حیدربگ به خدا نه!

موسی راست می‌گویی؟

حیدربگ به جان شما.

(موسی چوب دست خود را بلند کرده به کلهٔ حیدربگ می‌زند.)

حیدربگ آخ، آخ، آخ... پدرسوخته چه می‌کنی؟

موسی حالا که عربی نمی‌دانی من هم در خانه تو طبابت نمی‌کنم.

حیدربگ (رو به شهباز کرده می‌گوید) این پدرسوختهٔ دیوانه کیست برای ما آورده‌ای؟

شهباز آقا به شما عرض کردم که این بعضی دیوانگی‌ها دارد.

حیدربگ این قرمساق را بیرون کنید، دیوانه بازی می‌خواهد برای من در بیاورد.

شهباز آقا جان، جان خانم کوچك این کار را نکن که به هزار زحمت این حکیم را پیدا

کردیم. این حرکاتش محض شوخی است.

حیدربگ من از این شوخی‌ها خوش ندارم. پدرش را در می‌آرم.

موسی آقای حیدربگ تقصیر مرا ببخشید.

حیدربگ من نوکر شما هستم.

موسی غلط کردم.

حیدربگ نقلی نیست، طوری نشده. حالا جناب حکیم باشی مرخص کنید که من حالت صبیهٔ خودم را به شما عرض کنم. دختر من مبتلا به ناخوشی عجیبی است.

موسی الحمدلله که دختر شما ناخوش است و احتیاج شما به من افتاد. از خدا می‌خواهم که خود شما، عیالتان، تمامی خانواده‌تان بلکه همسایه‌هاتان به انواع ناخوشی‌ها مبتلا شوید تا اینکه احتیاجتان به من بیفتد.

حیدربگ سایه‌تان کم نشود. خیلی مرحمت فرمودید.

موسی خدا می‌داند هر چه گفتم صدق محض بود.

حیدربگ مخلص شمایم.

موسی اسم صبیهٔ شما چیست؟

حیدربگ زهره خانم.

موسی زهره. عجب اسمی است؟ این اسم از برای معالجه بسار خوب است.

حیدربگ برم ببینم طفلکم چه کار می‌کند.

(می‌خواهد که به اندرون برود، موسی می‌پرسد:)

[موسی] این ضعیفهٔ قدبلند پستان گنده کیست؟

حیدربگ زرینه، دایهٔ طفل کوچك من است. (بیرون می‌رود.)

موسی (خیره خیره به دایه نگاه کرده آهسته می‌گوید:) اف، ای دایهٔ قشنگ، غلامتم، دردت، بلات بخورد به جان زن من! کاش من به جای آن طفلك بودم و از پستان‌هات شیر می‌خوردم. (نزدیك به دایه شده، دست به پستان‌های دایه زده می‌گوید) مه مه خانم، قربانت برم!

حفیظ (نزدیك آمده به موسی می‌گوید) جناب حکیم باشـی، ببخشید این زن من است. از او چشم بپوشید.

موسی حقیقتاً؟

حفیظ آها.

موسی خیلی خوب، من نمی‌دانستم. آفرین خیلی خوشحال شدم. پس بیا ببوسمت.

(رو به طرف زرینه کرده می‌خواهد او را ببوسد. حفیظ از عقب دامن موسی را گرفته می‌کشد و خود را میان موسی و زوجه‌اش حایل می‌کند.)

موسی بارك‌الله حفیظ! عجب مرد با سلیقه‌ای هستی. من باید زوجه‌ات را تهنیت بگویم که مثل تو شوهر گردن کلفتی دارد. تو را هم مبارك باد بگویم که چنین زن خوشگل خوش اندامی داری.

(و همچه وانمود می‌کند که می‌خواهد از شدت شوق حفیظ را بغل بگیرد، اما سرش را از دوش حفیظ آن طرف کرده، زرینه را می‌بوسد. حفیظ با دست به سینهٔ موسی زده، او را عقب می‌کند و می‌گوید:)

[حفیظ] په، این بازیها چه چیز است که در می‌آری؟
موسی نمی‌خواهی من در خوشحالی با تو شریك شوم؟ آخر دوستم با تو برای اینکه زن خوشگلی داری دوستانت نباید مشعوف باشند؟
حفیظ خانه‌ات آباد، هر قدر می‌خواهی مرا ببوس اما به زنم کار نداشته باش.
موسی این چه حرفیست؟ به هر دوی شما باید اظهار خوشنودی کنم. اگر با زن شما اظهار خصوصیت ننمایم و خانم از من تعریف نکند من از کجا به حذاقت شهرت خواهم نمود.

(باز جلو می‌رود که زرینه را ببوسد، حفیظ دفعهٔ سوم او را عقب کشیده می‌گوید:)

[حفیظ] سبحان‌الله از این مردکه بی‌حیا! (و بلند می‌گوید) او، می‌دانی یا نه؟ دست از این شیوه‌هایت بردار و الا...

(در این بین حیدربگ آمده می‌گوید:)

حیدربگ جناب حکیم باشی، دختر را الان به خدمت سرکار می‌آورند.
موسی من با تمام علم منتظر پذیرائی او هستم.
حیدربگ علم شما کجاست؟
موسی (دست به پیشانی خود زده می‌گوید) اینجا است.

حیدربگ هوم، واقعاً؟

موسی حالا که من بنای معالجه را می‌گذارم، شرط اول این است که باید مزاج تمام خانوادهٔ شما را به دست بیاورم تا دقت من کامل باشد، و اولاً باید شیر این دایه را تجربه کنم و پستانش را ببینم که مرضی نداشته باشد.

(می‌گوید و به طرف زرینه متوجه می‌شود.)

حفیظ (چك سختی به او زده می‌گوید) مردکه نمی‌خواهم پستان زنم را ببینی!

موسی عجب خری هستی. اگر من طبیبم و باید معالجه کنم، باید پستان این دایه را ببینم و شیرش را بچشم.

حفیظ من طبیب مبیب نمی‌دانم. آدم شو.

موسی به به، حالا جسارت تو به درجه‌ای رسیده که با حکیم باشی یك و دو می‌کنی؟

حفیظ من از این حرفها نمی‌ترسم.

موسی (خیره خیره به حفیظ نگاه کرده می‌گوید) مردکه دیوانه شده‌ای؟ می‌خواهی تب لرز به جانت بیندازم؟

زرینه دایه (دست شوهرش را گرفته عقب می‌کشد و به او می‌گوید) برو کار نداشته باش. این مردکه اگر خیالی داشته باشد من از عهدهٔ او برمی‌آیم.

حفیظ زنکه، من نمی‌خواهم او دست به تو بزند.

موسی (رو به حفیظ کرده می‌گوید) عجب آدم حسودی هستی.

حیدربگ جناب حکیم باشی، مریضه در اطاق منتظر سرکار است. بفرمائید برویم.

(غیر از شهباز اهل مجلس متوجه به سمت طنبی می‌شوند. پرده می‌افتد. در همان آن پرده برداشته می‌شود. طنبی دو رویهٔ قدیمی سازی به نظر می‌آید که طاقچه‌های واقعه در یمین و یسارش پر از لامپ و مجریهای چرمی مشجری همدانی و آینه‌های خاتم‌کاری قدیم‌سازی فرنگی و ایرانی است رفهای واقعه در بالای طاقچه‌ها را مزین به انواع کاسه و بشقابهای اصل و بدل چینی و سایر اسباب [بارفتن] کرده، وسط این طنابی را با قالی قرمز رنگ فراهانی و سه طرفش را با نمدهای تفتی فرش کرده و بر روی نمدها از چیت سبز رنگ مستعملی کشیده‌اند. پرده‌های درها درابی و پرده‌های ارسی‌ها از چیت روسی قرمز و در دیوار حتی سقف به انواع نقوش منقوش و

متصور به صور اقسام طیور و وحوش است. دختر شانزده ساله متوسط القامه، چاق و سفید و چشم و ابرو سیاه، گل عذاری که زیر جامه از تافته لیمویی رنگ در پا و یلی سبز رنگ زناردوزی از مخمل منگنهٔ فرنگی در بر و چادرنمازی از خاقانی گل‌دار سفید بر سر کرده، مغموم و متفکر در وسط طنبی ایستاده، زهره خانم دختر حیدربك و مریضه است. آن چهار نفر که در اطراف زهره خانم ایستاده‌اند می‌شناسید و می‌دانید که حیدربگ و موسی و زرینه و حفیظ است.)

حیدربگ جناب حکیم باشی، این است مریضهٔ شما، دختر من.
موسی مریض این است؟
حیدربگ بلی جناب حکیم باشی، همین بیچاره است. دردانه است، پیر شده‌ام و همین یك دختر را دارم. اگر خدای نکرده بمیرد من خودم را می‌کشم.
موسی خیر، خیر خانم کوچك مبادا بمیرید، و هر وقت خیال مردن دارید باید به اجازهٔ طبیب باشد. حالا بفرمائید بنشینید.

(حیدربگ در وسط اطاق نشسته و زهره خانم را در پهلوی خود می‌نشاند و موسی نیز فی مابین دختر و پدر نشسته و نبض دختر را دیده می‌گوید:)

موسی عجب مریضهٔ چاق و خوشگلی است. گمانم این است که درد شوهر دارد. اگر یك جوان گردن کلفت چهار شانه بلند قامت خوشگلی به او بدهید، یقیناً معالجه می‌شود.

(زهره خانم می‌خندد.)

حیدربگ حکیم باشی، شما او را خنداندید؟!
موسی دیگر بهتر. وقتی که طبیب مریض را می‌خنداند، علامت خوشی است. (رو به دختر کرده می‌گوید) خوب خانم جان، شما چه‌تان است؟
دختر (با دست خود اشاره به دهن و چانه و سر کرده) سس سس... مم مم مم... غاغاغا...
موسی این چه زبانی است؟ من نمی‌فهمم و نمی‌دانم.
حیدربگ حکیم باشی، ناخوشی او همین است. بیچاره طفلك لال شده، جهتش را نفهمیدم و به این واسطه عروسی او پس افتاده.

موسی چرا؟

حیدربگ به جهت اینکه داماد زن لال نمی‌خواد. می‌گوید معالجه‌اش بکنید تا من او را بگیرم.

موسی عجب داماد احمقی است که نمی‌خواهد زنش لال شود. ای کاش چه می‌شد که زن من، زن تو، زن ما، زن شما، زن آنها لال بودند و ابداً این سلیطه‌ها قدرت تکلم نداشته و پارچهٔ «مادام پلو» نمی‌خواستند.

حیدربگ آقای حکیم باشی، شوخی به کنار، محبتی بکنید که این دختر چاق بشود.

موسی بی‌خیال باشید. (دوباره نبض دختر را گرفته قدری فکر کرده، سری جنبانده، دو سه مرتبه لبها را پر باد کرده و پف پف کرده می‌گوید) از نبض پیدا است که لال است. مسلم بخاری در کتاب «فصول‌الحکم» این علامت را این جور نوشته است: «ان کان مریض فی زبانه علة دوائه ارشنقوس الرومی».

حیدربگ به به، ماشاءالله. هیچ همچه طبیب نمی‌شود. در هر مطلبی از یك کتاب عربی بیشتر حرف می‌زند. مگر این دریای علم است؟ (و به موسی رو کرده می‌گوید) جناب حکیم باشی، خوب فهمیدید؟

موسی بلی آقا، بلی! مردم استخوان خورد کرده‌اند، به فرنگ سفر کرده‌اند، در بصره و بغداد تحصیل کرده‌اند، هی دود چراغ خورده‌اند تا این کمالات را تحصیل کرده‌اند. هر حمال و هیزم‌شکنی که طبیب نمی‌شود.

زرینه بارك‌الله، حکیم باشی ناخوشی را خوب فهمیدی.

موسی آری ای دایه جان، قربان پستان‌هات بگردم. ما طبیب‌های بزرگ این چیزها را می‌فهمیم، اما این بچه طبیب‌ها ممکن است هزار چیز بی‌معنی بگویند. من در طبابت طوری ماهر هستم که اگر مریضی را ببینم لال است فی‌الفور می‌گویم لال است.

حیدربگ جلال و قدر تو بی‌انتها است، می‌دانم. اما بفرمائید علت مرض چیست؟

موسی اینکه پرواضح است. سببش این است که نمی‌تواند حرف بزند.

حیدربگ خیلی خوب، بفرمائید جهت اینکه نمی‌تواند حرف بزند چه چیز است؟

موسی لااله الاالله، عجب گیری افتادم. آخر ای بیگ، ای میرزا، ای خان، ای آقا جمیع مصنفین بزرگ ما و فحول علما و اطبای ما که کتابهای مبسوط نوشته‌اند، می‌گویند جهتش این است که قوهٔ تکلم از او زایل شده است.

حیدربگ آقا می‌فهمم، از دولت سرت بی‌شعور نیستم. ما هم آدمی هستیم، چندان دهاتی نیستیم. مرحوم والد، میرزای گمرك خانه بود. از زیر بوته بیرون نیامده‌ایم. ما می‌خواهیم بدانیم جهت زایل شدن قوهٔ تکلم چه چیز است؟

موسی ذی مقراطیس، بقراط سیم در این باب تفصیلات نوشته‌اند.

حیدربگ صحیح می‌فرمائید.

موسی آنهائی که گفتم خیلی مردمان بزرگ بودند.
حیدربگ شکی نیست.
موسی (عمامهٔ خود را از سر برداشته دوباره به سر می‌گذارد و سر را جنبانده می‌گوید) بلی آقاجان خیلی مردمان بزرگ بودند. حالا بیائیم سر مطلب، من می‌گویم که زایل شدن قوهٔ‌تکلم به واسطهٔ بعضی موادیست که به اصطلاح ما اطبای بزرگ آن را مواد ازقزقیه می‌نامند. «کما قال‌البقراط فی‌روضة‌الاخبار قزقزق که قدق فتلقتوا».

(حیدربگ سر را جنبانده، خیره خیره به موسی نگاه می‌کند.)

موسی (قطع سخن نکرده می‌گوید) آقا فهمیدی معنی این کلام را؟
حیدربگ نه والله، مرحوم والد هم اگر بود نمی‌فهمید، با اینکه آن مرحوم مدتها میرزای گمرك خانه بود.
موسی پس حالا که نفهمیدی ترجمه کنم. یعنی مواد متعفض متقبض متعفن است که بدبو است که ماده‌اش عرق‌السناء است و از پاشنهٔ پا صعود می‌کند، کم کم به تدریج به زانو می‌رسد. بعد به کش ران، آنجا دو شعبه می‌شود. اگر زن است، یك شعبه از دهلیز فرج به رحم می‌رسد و از آنجا به معده، به قلب، به ریه، به دماغ، بعد به زبان. اگر مرد است به ثقبهٔ مقعد داخل شده از مستقیم گذشته، به اثنی عشر رسیده داخل معده شده به کبد سرایت کرده، از طرف راست ریه بالا رفته به دماغ نزول کرده،ازآنجا به زبان می‌ریزد. (بعد رو به حیدربگ کرده می‌گوید) آیا شما زبان عربی و علم تشریح نمی‌دانید؟
حیدربگ عرض کردم با اینکه مرحوم والد، میرزای گمرك خانه بود، من بدبخت نه عربی یاد گرفتم نه علم تشریح.
موسی (فوراً از جا برخاسته به تغیر دستهای خود را حرکت داده می‌گوید) شما علم تشریح و عربی نمی‌دانید.
حیدربگ خیر.
موسی (با ذوق زیاد) ضرب، تضرب، تضربو، فعل، یفعل، مفعل...
حیدربگ افسوس که مرحوم والد با اینکه سالهای دراز میرزای گمرك خانه بود درس عربی به من یاد نداد.
زرینه آه چه قدر حکیم عالمی است. من که قابل نیستم زن او بشوم. کاش کنیز او می‌شدم.
حفیظ آن قدر خوب حرف می‌زند که من یك کلمهٔ او را نمی‌فهمم.

موسی (رو به حیدربگ کرده می‌گوید) راستی این را می‌گفتم، این مادهٔ مرضی که از طرف چپ که جای کبد است میل به طرف راست می‌کند که قلب آنجاست و چون بالا می‌رود به عسعس می‌رسد که رومیهای قدیم غزمنفطوس می‌گفتند. چون عسعس با مغز کله راهی دارد که آن راه را به زبان یونانی ماسیموس می‌گویند و به واسطهٔ عروقی که در زبان عبرانی آنها را اغزغوف می‌نامند در بین راه برمی‌خورد به بعضی بخارهائی که در دو کتف جاری است... چه می‌گویم؟ شما که نمی‌فهمید. با وجودی که مرحوم والدتان میرزای گمرك خانه بوده... خلاصه، چون بخارات مذکوره ـ خوب ملتفت باشید مطلب علمی است ـ چون بخارات مذکوره یك نوع شرارت دارد ـ گوش بدهید چه می‌گویم...

حیدربگ بلی.

موسی چون شرارت و سبب آن ـ خوب ملتفت باشید...

حیدربگ بلی، بلی جناب حکیم باشی ملتفت هستم، بفرمائید!

موسی سببش آن موادی است که جگر را پاره پاره می‌کند. آخرالامر این بخارها به این جهت است که دختر شما لال شده است.

زرینه به به به، به به به، من طبیب به این باسوادی ندیدم! همش عربی حرف می‌زند و هیچکس هم حرفش را نمی‌فهمد.

موسی (آهسته به زرینه می‌گوید) قربان ممه هات برم!

حیدربگ جناب حکیم باشی، شما فرمودید که کبد طرف چپ و قلب در طرف راست است. و حال آنکه طرف چپ من هر وقت تند راه می‌روم می‌طپد.

موسی بلی در زمان قدیم این طور بود. اما ما اطبای بزرگ که در فرنگ تحصیل کرده‌ایم و علم تشریح آموخته‌ایم، این وضع را تغییر داده‌ایم. حال بطور فرنگی معالجه می‌کنیم.

حیدربگ جناب حکیم باشی، ببخشید من نمی‌دانستم علم این قدر ترقی کرده که قلب را در طرف راست و کبد را در چپ قرار داده‌اند.

موسی لازم نکرده که هر چه ما اطبای بزرگ می‌دانیم شماها هم بدانید.

حیدربگ حالا بفرمائید معالجهٔ دختر من چیست؟

موسی واقعاً می‌خواهید معالجه بشود؟

حیدربگ بلی والله!

موسی عقیدهٔ من این است که این دختر را باید توی رختخواب خواباند و با آب سرد و افریمون و مقناطیس و دو دست او را اماله کرد و قدری نان و آب سیر به او خوراند.

حیدربگ این دواها چه فایده دارد؟

موسی عرض کردم، اگر چه مرحوم والد شما میرزای گمرك خانه بود، اما شما طبیب

نیستید. وقتی این معالجات را کردید، دختر شما زبانش باز می‌شود.

حیدربگ جناب حکیم باشی، خوب می‌فرمائید. صحیح است. (رو به زرینه کرده می‌گوید) زود، زود اماله را حاضر کن و دواها را [تهیه] نما.

موسی (از جای خود برخاسته می‌گوید) عصری می‌آیم ببینم مریضه من چطور است. (بعد رو به زرینه کرده می‌گوید) بیا پیش ببینمت. (رو به حیدربگ کرده می‌گوید) این دایهٔ شما ناخوش است، باید معالجه‌اش کنم.

زرینه جناب حکیم باشی، به جان حفیظ، به ارواح ماه باجیم، حالت من خیلی خوب است. ناخوش نیستم.

موسی این خودش علامت ناخوشی است که آدم می‌گوید حالم خوب است. در این صورت ما اطبای بزرگ یك قدری از همچه شخصی خون می‌گیریم و چهار امالهٔ فلوس به او می‌دهیم.

حیدربگ اما حکیم باشی، این فرمایش شما خیلی غریب است که شخص حالتش خوب باشد و بیجا برود فسخ کند و ثقبه نماید.

موسی راست می‌فرمائید، اما فسخ و ثقبه خیلی لازم است. همین طور که شتر را به صحرای بی‌آب می‌برند، قبل از وقت آب زیادش می‌دهند که مبادا در راه تشنه شود. همین طور آدم سالم را هم باید در فصل بهار و پائیز فسخ و ثقبه‌اش کرد که مبادا ناخوش شود.

زرینه (از در اطاق بیرون رفته لند لند کرده می‌گوید) هرچه می‌خواهی بگو، من نمی‌خواهم دستم را زخم کنم، نه شکمم را دکان حاجی میرزا حسین عطار.

موسی خوب برو ای دایه، ای مایهٔ فساد. آخر یك کاری خواهم کرد که از هر راه باشد دوای من تو دل تو برود. (و رو به حیدربگ کرده می‌گوید) خداحافظ شما.

حیدربگ جناب حکیم باشی، قدری تأمل بفرمائید به شما عرضی دارم.

موسی چه کار داری؟

حیدربگ می‌خواهم حق‌القدم به شما بدهم.

موسی (بطور تعرض پشت به حیدربگ کرده، به طرف خانه روانه می‌شود، اما دست خود را از عقب سر دراز کرده و بلند بلند می‌گوید) آقا من از آن حکیم‌ها نیستم که حق‌القدم بگیرم. آدم خودت را بشناس. من احتیاج ندارم، پول نمی‌خواهم.

حیدربگ استدعا دارم قبول بفرمائید.

موسی خیر خیر خیر!

(حیدربگ کیسه را از جیب در آورده، گرهٔ درش را با دندان باز می‌کند و پشت سر موسی می‌رود و می‌گوید:)

حیدربگ   شما را به خدا یك دقیقه صبر كنید!
موسشی   گفتم كه خیر.
حیدربگ   شما را به خدا.
موسی   این‌ها چه حرفیست؟
حیدربگ   (دست میان کیسه کرده می‌گوید) این است در آوردم.
موسی   (همان طور آهسته به طرف در خانه می‌رود و می‌گوید) ممكن نیست.
حیدربگ   جناب حكیم باشی، این چه فرمایش است؟
موسی   من گفتم برای پول طبابت نمی‌كنم.
حیدربگ   من می‌دانم شان شما اجل از این است.

(بعد سه چهار قران توی دست موسی که از عقب سر دراز کرده بود می‌گذارد.)

موسی   (دستی به پولها مالیده پیش خود می‌گوید) انشاءاللّه قرانها قلب نیست.
حیدربگ   خیر جناب حكیم باشی، به جان شما این از همان پولهائی است كه والد مرحوم كه میرزای گمرك خانه بود یكی یكی از میان پولهای دیگر منتخب كرده.
موسی   (مشت خود را به هم نهاده، فریاد می‌کند) من طبیب پول دوست نیستم.
حیدربگ   من می‌دانم.
موسی   من از برای منفعت كار نمی‌كنم.
حیدربگ   من هم هیچوقت همچه خیالی نكرده‌ام.

(موسی از در که بیرون می‌رود دست خود را باز کرده به پولها نگاه می‌کند و خندهٔ بلندی کرده می‌گوید:)

موسی   به جان خودم كه طبابتِ خوب كاری است. كاش كه من به جای هیزم‌شكنی از ابتدا طبیب می‌شدم یا اقلاً ماما...

«پرده می‌افتد»

فصل چهارم

(در کوچه. پرده برداشته می‌شود. کوچهٔ خیابان طوری به نظر می‌آید که امتداد آن از شمال به جنوب است. دست راست کوچه، دیوار باغ بزرگ منظمی است و دست چپ دیوار طاق نما دار خانهٔ حیدربگ است، و نهر آبی که از زیر دیوار باغ جاری می‌شود، گاهی از مجرای خود خارج شده بعضی جاهای کوچه را باتلاق کرده است. جوان بلند قد چهار ابروی خوش سیما که سرداری و شلوار نیلی رنگ مغزی دار از ماهوت پوشیده و زلفهای سیاه شانه کردهٔ خود را از زیر کلاه سفید نمدی تا به گردن ریخته، مغموم ومحزون در خم کوچه ایستاده، می‌توان گفت منتظر کسی است، سعیدبگ عاشق زهره خانم دختر حیدربگ است. آن که آستینهای لباده را نبوشیده، به وضع موقر متفکرانه رو به سعیدبگ می‌رود و در خم کوچه به او برمی‌خورد، جناب حکیم باشی است که می‌شناسیم.)

سعیدبگ (موسی را که می‌بیند جلو آمده می‌گوید) جناب حکیم باشی، مدتی است که من منتظر شما هستم. استدعا دارم که در حق من التفاتی بفرمائید.

موسی نبضت را بده ببینم. (نبض سعیدبگ را گرفته، به او می‌گوید) احوال شما بد است و از نبض چنین معلوم می‌شود که تب سه‌یك می‌کنی.

سعیدبگ والله بالله من ناخوش نیستم. عرض دیگر به شما دارم.

موسی اگر ناخوش نیستی پس به من چه کار داری؟

سعیدبگ مختصر کلام این است: اسم من سعیدبگ است و عاشق آن دختری هستم که شما از خانه پدر او حالا بیرون می‌آیید. چون پدر دختر آدم بدخویی است، من دختر را نمی‌توانم ببینم. این است که خدمت شما جسارت می‌کنم که بلکه در زیر سایهٔ شما و به التفات و مرحمت شما مّمکن بشود که دختر را دیده، دو سه کلمه با او گفتگو کنم که نزدیك است از مفارقت او بمیرم.

موسی (به حالت تغیر) مردکه مرا عوضی گرفتی. به مثل من طبیبی تکلیف جاکشی می‌کنی؟ می‌خواهی پدرت را در بیارم؟

سعیدبگ حیکم جان، تصدقت برم، آهسته حرف بزن.

موسی (جلو آمده یك تای سبیل سعیدبگ را گرفته پیش می‌کشد و به او می‌گوید) البته داد و فریاد می‌کنم. پدرت را در می‌آرم. این چه تکلیفی بود به من کردی؟

سعیدبگ جناب حکیم باشی، سبیلم را بکن، پدر مرا بسوزان، هر چه دلت می‌خواهد بگو، اما فریاد مکن، یواش حرف بزن.

موسی برو مردکه خیلی بی‌حیا هستی.

سعیدبگ ببخشید، غلط کردم.

موسی ملتفت شدی که من جاکش نیستم. به تقصیر خودت اعتراف کردی که به من بی‌احترامی نمودی؟

(سعیدبگ کیسهٔ پول را از جیبش در آورده نشان می‌دهد. موسی دست دراز کرده پول را می‌قاپد و به سعیدبگ می‌گوید:)

[موسی] قصد من شما نبودید، زیرا که شما آدم معقولی هستید. اگر خدمتی از دست من برآید در حق شما مضایقه نمی‌کنم. اما افسوس که سایر مردم مثل شما مبادی آداب نیستند که شأن و رتبه و مقام مثل من طبیبی را بدانند. این بود که من شما را مثل دیگران فرض کرده، خیلی متغیر شدم.

سعیدبگ خوب حالا مرا ببخشید.

موسی تقصیری شما نکرده بودید،اتفاقی نیفتاده بود. حالا بفرمائید ببینم چه می‌خواهید؟

سعیدبگ شما می‌دانید که این مریضه را که معالجه می‌کنید مرضش، مرض عشق است. اطبای دیگر که مثل شما عالم نیستند، بعضی جهتش را از مغز کله، بعضی از روده و کبد دانسته‌اند. اما بر جناب شما معلوم است که ناخوشی او عشق است و زهره خانم دختر حیدربگ خودش را عمداً به لالی زده، محض اینکه پدرش می‌خواهد او را به من ندهد و به کسی بدهد که زهره خانم او را دوست نمی‌دارد.

موسی ایستادن ما اینجا صورتی ندارد. شاید ما را ببینند سوءظنی پیدا کنند. بیا از ده برویم بیرون که حرفهامان را درست بزنیم.

(جناب حکیم باشی و سعیدبگ از ده خارج می‌شوند.)

موسی (به سعید بگ) راستی من دلم برای شما و معشوقهٔ شما می‌سوزد. انشاءالله کاری می‌کنم یا دختر نصیب شما شود یا اینکه بمیرد به جهنم رود.

(دو رفیق به یکدیگر خداحافظ کرده، موسی به ده برمی‌گردد و سعیدبگ نیز از میان باغات رو به قریهٔ خود روانه می‌شود. پرده می‌افتد. در همان آن پرده برداشته می‌شود. در همان جا که دیروز حضرات را دیده بودیم می‌بینیم که سعیدبگ در اینجا در زیر درختی نشسته چشم به راه است. وقتی نمی‌گذرد که جناب حکیم باشی هم در آنجا دیده می‌شود.)

سعیدبگ (رو به موسی کرده می‌گوید) جناب حکیم باشی، من از صبح تا به حال منتظر شما هستم. از دیشب تا به حال به جهت وصول به معشوقه هر چه خیال کردم چه کنم که برای شما و خودم و زهره خانم ضرری نداشته باشد، این جور به عقلم رسید که مرا به سمت شاگردی خودتان به حیدربگ معرفی نمائید.

موسی خوب خیالی کردی.

سعیدبگ اما چیزی که برای من لازم است این است که سه چهار کلمه از آن حرفهای مشکل به من یاد بدهید که خود را مثل یك نفر شاگرد طبیب معتبری جلوه دهم.

موسی این‌ها هیچ لازم نیست. همین که گفتم تو شاگرد منی، کافی است. من خودم هم چیزی نمی‌فهمم.

سعیدبگ چه طور؟

موسی به خدا، به ارواح پدرم اگر من بدانم طب چه چیز است. چون شما را آدم سخی و جوانمرد دیدم این است که سر خود را فاش کردم.

سعیدبگ فی‌الواقع شما طبیب نیستید؟

موسی گفتم که خیر. من هیزم‌شکنم، هیزم‌شکن! به زور طبیبم کردند. در مکتب خانه ده تا ابجد بیشتر نخوانده‌ام. نمی‌دانم به چه خیال عنفاً مرا طبیب کردند؟ و اگر نتیجهٔ بدی از طبابت من ظاهر شود بر من خرجی نیست، تقصیر خودشان است. تعجب من از این فقره است که در این سه روزه طوری طبابت من در این دهات اطراف شایع شده که از هر طرف مرا برای معالجه میبرند و اگر کار از همین قرار باشد و این طور هم برای من فایده حاصل شود، کار من خیلی بالا خواهد گرفت و از طبیب حیاط شاهی معروف‌تر می‌شوم. خلاصه، من خیالم این است که در تمام عمر طبابت کنم. گمان ندارم از این بهتر کاسبی در دنیا باشد. زیرا که اگر مریض بمیرد یا چاق بشود، درهر دو صورت کسان مریض ممنون طبیب هستند و به او حق العلاج می‌دهند. و در صورتی که مریض بمیرد، می‌گویند مرض او را کشته است نه طبیب. اگر پینه‌دوز بیچاره، پینهٔ چارق را سست بزند، به او ایراد می‌گیرند. اما اگر طبیب نفس محترمی را بکشد و سوءتدبیر در معالجه او بکند، ابداً تقصیر نکرده و تقصیر

مریض است که مرده و مرده‌ها عجب مردان خوبی هستند که هیچوقت شکایت نمی‌کنند که فلان طبیب مرا کشته است.

سعیدبگ درست می‌فرمائید، واقعاً مرده‌ها مردمان خوبی هستند که سر اطبا را آشکار نمی‌کنند.

(در این بین دو نفر دهاتی از مقابل به طرف موسی می‌آیند. یکی از آنها رو به موسی کرده می‌گوید)

دهاتی جناب حکیم باشی، محض رضای خدا، من و پسرم آمدیم شما را ببریم.

موسی کجا ،برای چه؟

دهاتی مادراین پسر شش ماه است که ناخوش است.

موسی (دست خود را برای گرفتن حق‌العلاج به طرف دهاتی دراز کرده می‌گوید) باید دید ناخوشیش چیست؟

دهاتی چه عرض کنم... اطبا یك اسمی می‌گویند که خاطرم رفت. اما همین قدر می‌دانم تنش باد کرده، کبدش یا شکمش یا معده‌اش در عوض این که غذا را تحلیل ببرد، تحلیل نبرده از گلویش بیرون می‌آید. دو روز در میان لرزش می‌گیرد، پاهاش درد می‌کند، گلویش همچه خفه می‌شود که نفسش درنمی‌آید. گاهی هم غش می‌کند، مثل اینکه مرده است، دور از جان جنابعالی، زن‌ها در میان خودشان روزی ده پانزده مرتبه او را با نمك ترکی و شکر مازندرانی اماله می‌کنند. کدخدای ده ما که با زن من قوم است، دو سه روز پیش از آنکه از شهر مراجعت کرد یك خاك سفیدی مثل آرد گندم که از زهرمار تلخ‌تر و اسمش گنه گنه بود آورد به حلق این بیچاره طپانید. اما هیچ فایده نداشت.. هاها فراموش کردم عرض بکنم یك ماه پیش از این هم بی‌ادبی نباشد، سوار خرش کرده به محکمهٔ حکیم جرجیس یهودی که در خیابان شمس‌العماره می‌نشیند بردم، یك حبی به او داد. می‌گفت حب «جنیانـه جنتیانه» است. زن من اصلاً جنی بود، حالا از وقتی که این حب جنیانه را خورده، جنی‌تر شده.

موسی (هنوز دستش برای پول دراز است) خوب فهمیدم، بیائید سر مطلب.

پسر دهاتی مطلب این است که عرض کردم. بفرمائید چه بکنیم؟

موسی من نمی‌فهمم شما چه می‌گوئید؟

پسر دهاتی آقا حکیم باشی، مطلب این است که مادر من ناخوش است و من دو عباسی برای شما آورده‌ام که شما را ببرم، مادرم را ببینید و دوائی به او بدهید که چاق شود. اما باید پیاده بیائید، بی ادبی نباشد، خرمان را همراه نیاورده‌ایم.

موسی د جانت بالا بیاد حالا فهمیدم. شخص باید واضح حرف بزند. (دو عباسی را گرفته در جیب خود می‌گذارد، می‌گوید) آمدن من لازم نیست، فهمیدم مادرتْ چه ناخوشی دارد. استنشاق دارد، استسقاء و بدنش باد کرده.

دهاتی حکیم باشی همین است، خوب فهمیدید.

موسی حالا شما دوا می‌خواهید؟

دهاتی بلی آقا.

موسی دوا برای چاق کردن او؟

دهاتی بلی بلی بلی بلی.

موسی (دست به جیب کرده پارچه‌ای نان ارزنی که زنش به او داده بود از جیب درآورده، قدری شکسته به دهاتی می‌دهد و می‌گوید:) این دوا را به زنت بخوران چاق می‌شود.

دهاتی حکیم باشی، این که نان است. نان چه دوائی است؟ زن من که هر روز نان می‌خورد.

موسی عجب مرد احمقی هستی. این از آن نان‌هایی نیست که هر روز زنت زهرمار می‌کند. این یك جور معجونی است که نسخه‌اش در کتاب «افشیطالیس» مصری است و اجزایش طلا و مرجان ومروارید و پارچه‌های خیلی سنگین مادام پلو است.

دهاتیها التفات شما زیاد. همین حالا می‌رویم و به او می‌خورانیم.

موسی اگر مرد همانطور که رسم است او را دفن کنید. من اذن می‌دهم.

(دهاتیها رو به جمال‌آباد، موسی و سعیدبگ رو به طرف خانهٔ حیدربگ روانه می‌شوند. پرده می‌افتد. در همان آن برداشته می‌شود. آن که در دم طنبی ایستاده، جبهٔ سیاهی بر دوش و عمامهٔ سفیدی بر سر کرده، ریش خرمایی رنگی دارد، سعیدبگ است که مخصوصاً ریش عاریتی گذاشته و لباسش را عوض کرده است که حیدربگ او را نشناسد. و آن زن که در طنبی در مقابل موسی ایستاده، زرینه دایه است که می‌شناسیم.)

موسی (به دایه) مـه‌مه جان، احوالت چطور است؟ من از فراق تو نزدیك بود دیشب بمیرم. (و با خود حرف می‌زند) در خانهٔ بزرگان، اطبا باید حکماً به جهت رواج کارشان یا با دده خانم یا مـه‌مه خانم خواجهٔ گیس سفید عشق بازی کنند. (بلند می‌گوید) مه مه جان، خیلی از دیدن شما خوشحالم و دیدار شما برای من مثل امالهٔ فلوس و خوردن سنا و صبر غم و غصه را از شکم من می‌برد.

زرینه به به، حکیم باشی عجب فرمایشات خوب می‌کنید، اما حیف که من این زبان عبرانی شما را نمی‌فهمم.

موسی از خدا می‌خواهم که یك دفعه ناخوش شوی تا من ترا چاق کنم.

زرینه من کنیز شمایم، نمی‌خواهم شما مرا چاق کنید.

موسی به جان خودت، دلم خیلی برات می‌سوزد که شوهرت آن قدر کج خلق و حسود است.

زرینه ای حکیم باشی، هر کس در دنیا تقدیری دارد. من نمی‌دانم چه گناهی به درگاه خدا کرده بودم که همچه شوهری نصیب من شد. اما حالا چه باید کرد؟ خر را به هر آخوری که بسته‌اند باید از همان جا کاه بخورد.

موسی این قدر هم آدم بی‌معنی می‌شود؟ چشمهایش را مثل گرگ به تو دوخته، یك دقیقه از تو غفلت نمی‌کند که کسی درد دلش را بتواند به تو بگوید.

زرینه (پوزخند زده می‌گوید) کجاش را دیده‌ای؟

موسی حیف که مثل تو جواهری به دست این آدم وحشی سفیه افتاده است. بدت نیاد که این نسبتها را به شوهرت می‌دهم؟

زرینه ای حکیم باشی، جان من، می‌دانم که این اسم‌ها برای او خوب است.

موسی حالا بیا حرف مرا بشنو. تو هم یك فاسقی بگیر تا چشمش کور بشود!

زرینه والله راست می‌گویی.

موسی حالا چه عیب دارد که مرا به‌این اسم و رسم قبول کنی؟ راستی مه مه جان، من از برای تو می‌میرم (و از جای خود دو سه قدم پیش رفته، نزدیك دایه می‌شود که او را ببوسد حفیظ وارد اطاق می‌شود. دایه از طرفی و موسی از طرفی می‌روند.)

حیدربگ (دم در اطاق آمده) اوهو حفیظ، حکیم باشی کجا تشریف دارند؟

حفیظ نمی‌دانم کدام جهنم است. همین قدر می‌دانم که پدرسوخته‌ترین مردم است.

حیدربگ به تو می‌گویم حکیم باشی کجاست؟

حفیظ جهنم تون طبس.

حیدربگ خوب فهمیدم. برو ببین دختر من چه می‌کند. (بعد داخل اطاق شده و رو به موسی کرده می‌گوید) حالا جویای سلامتی شما بودم.

موسی بلی، من در این جا با ممه خانم حرف می‌زدم. می‌خواستم شیر او را تجربه کنم نشد. واقعاً احوال مریضه چطور است؟

حیدربگ بعد از آن دوایی که شما دادید، بدتر است.

موسی بهتر! این بدی علامت این است که دوا اثر کرده. مثل این که گنه گنه وقتی که گوش را کر کرد و سر را گیج نمود، علامت این است که در مزاج اثر کرده.

حیدربگ راست می‌فرمائید، اما می‌ترسم دوای شما بطوری اثر کند که دخترم خفه شود.

موسی   بی‌خیال باش. من دواهایی دارم که معجزه می‌کند. منتظرم که دختر شما به حالت مردن بیفتد، آن وقت به یك دوای مختصری او را چاق کنم.

حیدربگ   (سعیدبگ را نشان داده می‌پرسد) این کیست که همراه آورده‌اید؟

موسی   این؟ این... ها این شاگرد من است و به کار دختر شما می‌خورد.

زرینه   (داخل اطاق شده، به حیدربگ می‌گوید) دختران می‌خواهد قدری راه برود.

موسی   بسیار خوب است. (رو به سعید بگ کرده می‌گوید) تو که شاگرد من هستی، همراه خانم کوچك راه برو و متصل نبض او در دست شما باشد. (حیدربگ را گوشهٔ اطاق برده، پشت به حیاط نگاه می‌دارد و به او می‌گوید) آقای حیدربگ، در میان ما اطبا یك مسئله‌ایست که خیلی غامض است، غامض و آن این است که معالجهٔ زن‌ها سهل‌تر است یا معالجهٔ مردها. خوب ملتفت باش چه می‌گویم. بعضی از اطبـای بزرگ می‌گویند که خیر، بعضی می‌گویند که بلی. اما من هم می‌گویم بلی، هم می‌گویم خیر. چون تموج ماده‌های غلیظه که در طبیعت زن‌ها به‌هم می‌رسد، اسباب این می‌شود که قسمت غلیظ غالب قسمت دقیق می‌گردد و چون در میان ما اطبای بزرگ اختلاف است به حرکت مؤرب کرهٔ ماه و چون آفتاب اشعهٔ خود را بر روی قعر زمیـن می‌فشاند، آخرالامر کار فاسد می‌شود...

(در این بین صدای دختر بلند می‌شود که با سعیـدبگ حرف می‌زند.)

حیدربگ   اوهو... اوهو... صدای دخترم را می‌شنوم... عجب دوای مؤثری دارید شما! آفـرین! عجب حکیمی هستید. فی‌الواقع معجزه کردید. حالا بفرمائید ببینـم از خجالت شما چه جور بیرون بیایم؟

موسی   (عرض و طول اطاق را پیموده وعمامهٔ خود را دو سه چرخی داده و دو سه آه کشیده می‌گوید:) اف... این ناخوشی به من چه قدر زحمت داد.

دختر   (دم طنبی آمده، به پدر خود می‌گوید) بابا جان، الحمدلله زبانم باز شد. اما حرف اول من این است که من جز به سعیدبگ به احدی شوهر نمی‌کنم، و آن شوهری که از برای من پیدا کردید، زن او نمی‌شوم.

حیدربگ   چه طور؟ چه طور؟

دختر   اگر آسمان به زمین بیاید، حرف همین است که گفتم.

حیدربگ   این چه نامربوطی است؟

دختر   هر چه حرف بزنی، بی جا است.

حیدربگ   برو گم‌شو!

دختر بی‌خود خودت را عذاب مده.
حیدربگ برمی‌خیزم‌ها!
دختر مرگ من سر جات بنشین.
حیدربگ گم شو پتیاره!
دختر هر چه می‌خواهد، دل تنگت بگوید.
حیدربگ حکیم باشی، دخیلت هستم، این دختر مرا دوباره لال کن.
موسی این خواهش شما غیرممکن است اما از راه محبتی که به شما دارم می‌توانم خدمتی کرده گوش‌های شما را کر کنم.
حیدربگ التفات شما زیاد. (رو به زهره خانم کرده می‌گوید) همین امشب باید ترا به آن شخصی که میل من است بدهم و عروسی بکنم.
دختر مگر نعش مرا به او بدهی.
موسی (رو به حیدربگ کرده می‌گوید) آخر باباجان، حوصله داشته باش. این هم یك ناخوشی است. دوای او پیش من است.
حیدربگ خدا پدرت را بیامرزد. زودتر!
موسی بلی آقا جان، من از برای هر دردی دوا دارم. شاگرد هم برای همین کار آورده‌ام. (بعد رو به سعیدبگ کرده می‌گوید) تو که می‌دانی، عشقی که این دختر به سعیدبگ ملعون دارد به کلی خلاف میل پدرش است و باید فوراً معالجه کرد. زیرا که مادهٔ مرض مستعد شده و باید بزودی معالجه شود و اگر کار به تأخیر بیفتد مشکل می‌گردد. از قراری که می‌بینم، چارهٔ او منحصر به این است، مسهل فراری به او بدهی و چند دانه حب مزاوجت در آن داخل کنی. احتمال دارد که مریضه از خوردن این دواها اکراه داشته باشد، اما شما که تربیت شدهٔ دست من و آدم کاردان و در صنعت خودتان قابل هستید، هر جور هست او را راضی کنید و این دواها را حتماً به او بخورانید. علی‌العجاله، بروید در باغ واقع روبروی خانه با هم گردش بکنید. اما نبضش را ول نکنید تا ماده خوب مستعد شود. من هم در اینجا با حیدربگ صحبت می‌کنم. درست ملتفت شو، وقت را از دست مده.
حیدربگ حکیم باشی، این حب‌هایی را که فرمودید چه جور حبی است؟ من در عمرم اسم این حب‌ها را نشنیده بودم.
موسی این یك جور حبی است که وقتی مریض به منتها درجهٔ سختی می‌رسد، از این حب‌ها می‌خورد.
حیدربگ حیکم باشی، شما را به خدا دیدید این دختره چه قدر بی‌حیاگی کرد؟
موسی آقاجان، همین که وقت شوهر دادن دختر رسیده، نباید ترشیش انداخت.
حیدربگ شما نمی‌دانید که این دختر از عشق این قلتشن آقا سعیدبگ چه جور دیوانه

شده است.

موسی در دخترهای بالغ، این دلیل بر حرارت خون است.

حیدربگ از آن روزی که من ملتفت عشق دختر خودم به این مردکهٔ نکره شدم، خیلی متوجه هستم که مبادا این دو تا همدیگر را ببینند.

موسی (دستی به سبلتین کشیده می‌گوید) خوب کردید.

حیدربگ چاره چه بود؟ اگر همدیگر را می‌دیدند فرار می‌کردند.

موسی همین طور است که می‌فرمائید.

حیدربگ می‌گویند که سعیدبگ خیلی تلاش می‌کند که دختر مرا ببیند.

موسی با وجود این سخت‌گیری شما خیلی احمق است.

حیدربگ حالا کسی به این احمق نمی‌گوید که بر فرض دختر مرا هم دیدی، چه خواهی کرد؟

موسی یقین همین طور است.

حیدربگ تا من زنده هستم، دخترم را به سعیدبگ نمی‌دهم.

موسی کارها با خداست. کسی چه می‌داند...

(در میان این صحبت، حفیظ سراسیمه داخل اطاق شده، فریاد می‌کند:)

حفیظ آقا از جات برخیز، قرمساقی ریشت را گرفت. خانم کوچك با سعیدبگ فرار کرده. آن مردکه را که این حکیم قرمساق به شما معرفی کرد که این شاگرد من است، شاگردش نبود، سعیدبگ بوده!

حیدربگ مردکهٔ پدرسوختهٔ، این چه کاری بود که خانهٔ مرا خراب کردی! (بعد دست به چماق کرده، موسی را خوب کتك می‌زند، و رو به حفیظ کرده می‌گوید:) حفیظ، طناب بیار، دست و پای این پدرسوخته را ببند. بعد زود برو ده باشی قراسوران را خبر کن.

حفیظ (جلو آمده، چك قایمی به موسی زده، به زمینش می‌اندازد. و در حینی که دست و پایش را می‌بندد، به او می‌گوید:) جاکش پدرسوخته، این سزات است. دیگر با زن من عشق‌بازی می‌کنی؟

(در همان روز این خبر در آن محال انتشار می‌یابد. زلیخا زن موسی می‌شنود که شوهرش گرفتار شده، دوان دوان خود را به قریهٔ هرون‌آباد رسانیده، به خانهٔ حیدربگ

می‌رود. حفیظ را در دم در دیده، از او می‌پرسد:)

زلیخا آن طبیبی که به شما نشان دادم کجاست؟

حفیظ پدرت بسوزد با آن طبیبت! آن است، آن گوشهٔ اطاق مثل سگ او را بسته‌ایم.

زلیخا واه... پدر خودت بسوزد. مردکه، شوهرم چه کار کرده است که او را این طور بسته‌اید؟

حفیظ جاکشی، جاکشی! فهمیدی یا نه؟ دختر آقایم را به حریف داده است.

زلیخا (داخل اطاق شده، موسی را بغل گرفته، چشمها را پر از اشك نموده می‌گوید) خاك به سرم، راست است که می‌خواهند ترا به دست قراسوران بدهند؟

موسی (نفس زنان) می‌بینی که راست است.

زلیخا خاك به توی سرم. من بعد از تو چه کنم؟

موسی هر گهی می‌خواهی بخور.

زلیخا باز اگر یك پولی می‌داشتی که بعد از تو به بچه‌هام چیزی می‌رسید، جهنم که ترا می‌کشتند!

موسی برو، برو بیشتر از این اذیتم مکن.

زلیخا برم؟ وقتی که تو به این حالتی، من اینجا باید بمانم، دلداریت بدهم و تا نبینم قراسوران با توچه می‌کند، نخواهم رفت.

موسی (سری جنبانده با خود می‌گوید) لعنت بر پدر هر چه زن بد است!

خاتمه

(اجتماع غریبی از زن و مرد ده در میان خانه و بیرون خانهٔ حیدربگ است. در این بین سعیدبگ بی‌تحاشی وارد خانه حیدربگ شده، به او می‌گوید:)

سعیدبگ آقا من سعیدبگم، و آمدم خدمت شما شرفیاب شوم. دخترت را هم صحیح و سالم، دست نزده با شهادت ماماها که هیچ به او نشده، به شما تسلیم می‌نمایم. اول، خیال ما این بود که فرار نمائیم و برویم جای دیگرعروسی بکنیم. اما حالا کار بهتر شد. من نمی‌خواهم دختر شما را به حیله بربایم و می‌خواهم در مزاوجت او شما راضی باشید و اینکه شما میل نداشتید من دختر شما را بگیرم، به واسطهٔ فقر من بود. اما الان از محمودآباد آدمی آمد که حاجی قربان عمویم مرحوم شده و دار و ندارش به میراث به من رسیده.

حیدربگ خیر آقای سعیدبگ، من نجابت و درستکاری و آبرومندی شما را می‌دانستم. و حالا که ارث عموتان هم به شما رسیده است، با کمال خوشوقتی دخترم را به کنیزی به شما می‌دهم.

موسی (که در گوشهٔ اطاق بسته و افتاده بود، فریاد می‌کند) ای کاش حاجی قربان زودتر مرده بود که پوست من کنده شد!

(حیدربگ به حفیظ حکم می‌کند که دست و پای موسی را باز نماید.)

زلیخا (نزد موسی رفته، او را در آغوش گرفته می‌بوسد و به او می‌گوید) ببین، از دولت سر من طبیب شدی و به این رتبهٔ عالی رسیدی.

موسی می‌دانم از دولت سر تو است که من این قدر کتك خوردم و حالا هم نزدیك بود که زهره‌ام بترکد.

حفیظ جناب حکیم باشی، اگر چوب خوردید، پابندتان کردند، عاقبتش که بد نبود. انشاءالله تعالی، در وقت عروسی بند ثبتی و بند زیر جامه و شبکلاه قلمکاری، زهره خانم برای شما خواهد فرستاد.

موسی (رو به زلیخا کرده می‌گوید) هر چه شد، شد. تقصیر گذشتهٔ ترا هم بخشیدم. اما از این به بعد دانسته باش که من حکیم [هستم] و باید به ادب با من حرف بزنی و بی‌جا نگوئی و فضولی ننمائی. والا انسان، بخصوص طبیب در وقت تغیر و غضب جلو خود را نمی‌تواند بگیرد. اگر قدری هم ابله باشد و مستعد تمسخر.

تمت‌الکتاب. بعون‌الملک الوهاب در
مطبعهٔ خورشید با حروف سربی در کمال تصحیح
و تنقیح بطبع رسید

....

فی‌شهر ذیقعدة‌الحرام
سنهٔ ۱۳۲۲

کتابنامه

DATE LABEL

منابع فارسی

آخوندزاده، میرزا فتحعلی: **الفبای جدید و مکتوبات**، باکو، ۱۹۶۴.

آخوندزاده، میرزا فتحعلی: **تمثیلات**، ترجمهٔ محمدجعفر قراجه‌داغی، خوارزمی، ۱۳۴۹.

آخوندزاده، میرزا فتحعلی: **تمثیلات**، ترجمهٔ میرزا جعفر قراجه‌داغی، مطبعهٔ طهران، ۱۲۹۱هـ.ق.

آدمیت، فریدون: **اندیشه ترقی و حکومت قانون**، خوارزمی، ۱۳۵۱.

آدمیت، فریدون: **ایدئولوژی نهضت مشروطیت**، پیام، ۱۳۵۵.

آدمیت، فریدون: **اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده**، خوارزمی، ۱۳۴۹.

آرین‌پور، یحیی: **از صبا تا نیما**، دو جلد، جیبی، ۱۳۵۰.

آند، متین: **قره‌گوز**، ترجمهٔ مهشید کبیری، فصلنامهٔ تئاتر، شماره ۳، بهار ۱۳۵۷.

ابن خلدون، عبدالرحمن: **مقدمه ابن خلدون**، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲.

ابن ندیم، محمدبن اسحق: **الفهرست**، ترجمهٔ م. رضا تجدّد، ابن سینا، ۱۳۴۴.

ابوطالب خان، میرزا: **مسیر طالبی**، به کوشش حسین خدیوجم، جیبی، ۱۳۵۲.

اته، هرمان: **تاریخ ادبیات فارسی**، ترجمهٔ رضازاده شفق، ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۱.

ارسطو: **هنر شاعری**، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبائی، نشر اندیشه، ۱۳۳۷.

ارسطو: **ارسطو و فن شعر**، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، امیرکبیر، ۱۳۵۷.

اسکندربیک ترکمان: **تاریخ عالم‌آرای عباسی**، چاپ سنگی دارالخلافه طهران، ۱۳۱۴هـ.ق.

اصفهانی، میرزا حبیب: **غرائب و عوائد ملل**، طهران، ۱۳۰۳.

اصفهانی، میرزا حبیب: **روزنامه اختر**، شماره ۴۴ و ۴۵، استانبول، ۱۳۰۵هـ.ق.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن: **روزنامه خاطرات**، به کوشش ایرج افشار، امیرکبیر، ۱۳۵۰.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن: **سفرنامه صنیع‌الدوله از تفلیس به تهران**، به کوشش محمد گلبُن، سحر، ۱۳۵۶.

افشار، ایرج: **نمایشنامه نویسی در ادبیات ایران**، اطلاعات ماهانه، جلد ۴، شماره ۲.

افشار، مصطفی بن نصراله: **احوالات سفر میرزا مسعود**، نشریه وزارت خارجه، دوره سوم، ۱۳۴۵.

اقبال، زهرا: جُنگ شهادت، جلد اول، سروش، ۱۳۵۵.
بامداد، مهدی: شرح حال رجال ایران، ۵ جلد، زوار، ۱۳۵۷.
براون، ادوارد: تاریخ ادبی ایران، جلد چهارم، ترجمهٔ رشید یاسمی، ۱۳۱۶.
براون، ادوارد: تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران، جلد اول و دوم، ترجمهٔ محمد عباسی، معرفت، ۱۳۳۷.
براون، ادوارد: یکسال در میان ایرانیان، ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری، جلد اول، معرفت، ۱۳۴۴.
براون، ادوارد: تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران، جلد سوم، ترجمه رضا صالح زاده، معرفت، ۱۳۴۱.
تربیت، محمدعلی:
بکتاش، مایل: میرزا آقا تبریزی، فصلنامهٔ تئاتر، شماره ۱، ۱۳۵۶.
بکتاش، مایل: طلوع غریبهٔ تئاتر در افق ایران، فصلنامهٔ تئاتر، شماره ۳، بهار ۱۳۵۷.
بکتاش، مایل: تئاتر ایرانی، جشن هنر، ۱۳۵۰.
غفاری، فرخ:
بهار، محمدتقی: سبک شناسی، سه جلد، پرستو، ۱۳۴۹.
بهار، مهرداد: اساطیر ایرانی، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.
بیضائی، بهرام: نمایش در ایران، کاویان، ۱۳۴۴.
پریستلی، جی بی: سیری در ابیات غرب، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، جیبی، ۱۳۵۲.
تبریزی، میرزا آقا: چهار تیاتر، به کوشش محمدباقر مؤمنی، ابن سینا، تبریز، ۱۳۵۵.
تبریزی، میرزاآقا: پنج نمایشنامه، به کوشش ح. صدیق، طهوری، ۱۳۵۴.
تبریزی، میرزاآقا: رسالهٔ اخلاقیه، نسخهٔ خطی، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، شماره ۳۵۴۵.
تحویلدار، میرزاحسین: جغرافیای اصفهان، به کوشش منوچهر ستوده، دانشگاه تهران، ۱۳۴۲.
جمالزاده، محمدعلی: هزار بیشه، زوار، ۱۳۲۶.
خالقی، روح‌الله: سرگذشت موسیقی ایران، جلد اول، انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۵۳.
دورانت، ویل: تاریخ تمدن، جلد ۲۲، ترجمهٔ پرویز مرزبان، اقبال، ۱۳۴۹.
رضازاده ملک، رحیم: سوسمارالدوله، انتشارات دنیا، ۱۳۵۴.
رضوانی، مجید: پیدایش نمایش و رقص در ایران، ترجمهٔ منیژه عراقی‌زاده، فرهنگسرای نیاوران، ۱۳۵۷.
ساسانی، خان ملک: یادبودهای سفارت استانبول، چاپخانه فردوسی، ۱۳۴۵.
سیف‌الملک، عباسقلیخان: سفرنامهٔ سن پطرزبورگ، نسخهٔ خطی، کتابخانه ملی، شماره

۸۶۴/ف.

شاردن، شوالیه: **سیاحتنامهٔ شاردن**، ترجمهٔ محمد عباسی، امیرکبیر، ۱۳۴۵.

شیروانی، حسن: **هنر نمایش**، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۵.

صالح شیرازی، میرزا: **سفرنامه**، به کوشش اسماعیل رائین، انتشارات روزن، ۱۳۴۷.

صحاف باشی تهرانی، ابراهیم: **سفرنامه ابراهیم صحافباشی**، باهتمام محمد مشیری، ۱۳۵۷.

صفا، ذبیح‌الله: **حماسه‌سرایی در ایران**، امیرکبیر، ۱۳۵۲.

طالبوف، احمد: **کتاب احمد**، به کوشش باقر مؤمنی، نشر شبگیر، ۱۳۵۶.

فردوسی، ابوالقاسم: **شاهنامه**، به تصحیح عثمانوف و نوشین، مسکو، ۱۹۶۸.

فکری، غلامعلی: **تاریخچهٔ سی و پنج سالهٔ تئاتر در ایران**، سالنامهٔ پارس، شماره ۲۱.

فروغ، مهدی: **تکیه دولت**، مجلهٔ هنر و مردم، شماره ۲۹، اسفند ۱۳۴۳.

کاشفی سبزواری، ملاحسین: **روضة‌الشهداء**، به تصحیح و مقابله حاج محمدرضا رمضانی، اسلامیه، ۱۳۴۱.

کاشفی سبزواری، ملاحسین: **فتوت نامه سلطانی**، به اهتمام محمد جعفر محجوب، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

گرمرودی، عبدالفتاح: **شرح مأموریت آجودانباشی**، به کوشش محمد مشیری، نشر اشرفی، ۱۳۴۷.

گریمال، پیر: **فرهنگ اساطیر یونان و روم**، ترجمهٔ احمد بهمنش، دانشگاه تهران، ۱۳۵۰.

مولیر: **پزشك اجباری**، ترجمهٔ سیدعلی نصر، نسخهٔ خطی، ۱۳۲۰.

مولیر: **تمثیل عروس و داماد**، نسخهٔ خطی، کتابخانه ملی، شماره ۵۹۶/ف.

مولیر: **خسیس**، ترجمهٔ محمدعلی جمالزاده، ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۶.

مولیر: **داماد پشیمان**، ترجمهٔ حسن ناصر، نسخه خطی، ۱۳۳۱هـ.ق.

مولیر: **طبیب اجباری**، ترجمهٔ اعتمادالسلطنه، مطبعهٔ خورشید، ۱۳۲۲ هـ.ق.

مولیر: **عروس و داماد**، ترجمهٔ میرزا جعفر قراجه‌داغی، بکوشش باقر مؤمنی، سپیده، ۱۳۵۷.

مولیر: **گزارش مردم گریز**، ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی، تصویر الافکار، استانبول، ۱۲۸۶هـ.ق.

مولیر: **مردم‌گریز**، ترجمهٔ محمود هدایت، امیرکبیر، ۱۳۳۸.

مراغه‌ای، حاج زین‌العابدین: **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیك**، به کوشش باقر مؤمنی، سپیده، ۱۳۵۷.

مزین‌الدوله، علی‌اکبر: **مزین‌اللغه**، چاپ سنگی، طهران، ۱۳۰۴ هـ.ق.

مستوفی، عبدالله: **شرح زندگانی من یا...**، جلد اول، کتابفروشی علمی، ۱۳۲۴.

معیرالممالك، دوستعلی: **یادداشتهائی از زندگانی خصوصی ناصرالدینشاه**، علمی، ۱۳۲۷.
ملاح، حسینقلی: **موسیقی نظامی و سابقه تاریخی آن**، مجلهٔ موسیقی، شماره ۱۳۹.
مومنی، باقر: **تیاتر کریم شیره‌ای**، نشر سپیده، ۱۳۵۷.
میرسکی، د. س: **تاریخ ادبیات روسیه**، دو جلد، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، امیرکبیر، ۱۳۵۴.
مینوی، مجتبی: **نامهٔ تنبر به گشنسب**، خوارزمی، ۱۳۵۴.
ناصرالدین شاه: **روزنامه سفر فرنگستان (سفر اول)**، چاپ سنگی، بمبئی، ۱۲۹۳هـ.ق.
ناصرالدین شاه: **وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان**، مطبعهٔ دولتی بمبئی، ۱۲۹۸هـ.ق.
ناصرالدین شاه: **سفرنامه ناصرالدین شاه بفرنگ سفر سوم**، به اهتمام صنیع‌الدوله، چاپ سنگی، ۱۳۰۱هـ.ق.
ناطق، هما: **روزنامه قانون**، امیرکبیر، ۱۳۵۵.
ناظم‌الاسلام کرمانی، محمد: **تاریخ بیداری ایرانیان**، دو جلد، طهران، ۱۳۲۴.
ناظم‌الدوله، میرزا ملکم خان: **سه تیاتر**، چاپخانه کاویانی، برلن، ۱۳۴۰هـ.ق.
ناظم‌الدوله، میرزا ملکم خان: **روزنامه قانون**، شماره ۲۹ و ۳۹، لندن.
نفیسی، سعید: **تاریخ نظم و نثر در ایران**، جلد اول، انتشارات فروغی، ۱۳۴۴.
نوربخش، حسین: **کریم شیره‌ای دلقك مشهور**، سنائی، ۱۳۴۶.
نوربخش، حسین: **دلقکهای مشهور درباری**، سنائی، ۱۳۵۵.
هادی علوی شیرازی، میرزامحمد: **دلیل‌السفراء**، کتابخانه ملی، شماره ۲۰۹۳/ف.
هدایت، رضاقلی خان: **روضة‌الصفاء**، خیام، ۱۳۳۹.
هدایت، مهدیقلی: **خاطرات و خطرات**، زوار، ۱۳۴۴.
یاسمی، رشید: **ادبیات معاصر ایران**، ۱۳۱۶.

منابع عربی و ترکی

ابراهیموف، آ. ع: **م. ف آخوندوف آرخیوی نین تصویری**، باکو، ۱۹۵۵.
ابوریحان بیرونی، محمدبن احمد: **التفهیم لاوایل صناعت‌التنجیم**، به تصحیح جلال همائی، ۱۳۱۶.
بدوی، عبدالرحمن: **فن‌الشعر، الترجمة‌القدیمه مع شروح‌الفارابی و ابن سینا و ابن رشد**، الطبعه الثانیه، بیروت، ۱۹۷۳.
حقوردیف. ا: **سجیلمش اثرلری**، باکو، ۱۹۷۱.
سجستانی، ابوسلیمان: **صوان‌الحکمه و ثلاث رسائل**، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۹۷۴.

عیاد، شکری محمد: فی‌الشعر، نقل ابی بشر متـی بن یونس‌القنائـی من‌السریانـی الی‌العربی، دارالکاتب العربی للطباعه و النشر، قاهره، ۱۳۸۶ _ ۱۹۶۷.

منابع خارجی

Arnold, M. *Essays in Criticism*, London, 1875.

Benjamin, S.G.W: *Persia and the Persians*, London, 1887.

Brockett, O.G: *History of the Theatre*, Boston, 1968.

Brown, E.G: *A Literary History of Persia...*, Vol, IV, London, 1924.

Celliere, A: *Deux Comedies Turques*, Paris, 1888.

Chodzko, A: *Théâtre, Choix de Téazise ou drames*, Paris, 1878.

Chodzko, A: *Le Théâtre Persan*, Paris, 1878.

Forough, Mehdi: *Persian Passion Plays and Western Mystery Plays*, Iran, 1952.

Franklin, William: *Voyage de la Perse*, 1787.

Gassner, John: *Masters of the Drama*, New York, 1940.

Gobineau, C. de: *Religions et Philosoplies dans I'Asie Centrale*, Paris, 1930.

Litten, Wilhelm: *Das Drama in Persian*, Lepzig, 1929.

Moliere: *The Misanthrope and other Plays*, translated by John Wood. Penguin. 1975.

Moliere: *Théâtre Choisi de Moliere*, Garnier. Paris, 1955.

Moliere: *Oeuvres Completes II*, Garnier. Paris. 1965.

Moliere: Théâtre. Tome III. IV, Hachette. 1949.

Pelly. S.L: *The Miracle Plays of Hassan and Hossein*, Lonodn, 1879.

Rezvani. M: *Le Théâtre et la danse en Iran,...* Paris. 1962.

Roberts. V.M: *On Stage*, New York. 1974.

Rossi-Bombaci: *Elenco di drammi Religiosi Persiani*, Vaticano, 1961.

Taylor. J.R.: *A Dictionary of the Theatre*, Penguin, 1970.

Virolleaud. C: *La Passion de I'Imam Hossein, Drame Persan*, Beyrouth. 1927.

Walkley. A.B: *Dramatic Criticism*, New York, 1903.

Yar-Shater. E: *Development of Persian Dram...*, New York, 1971.

فهرست راهنما

فهرست اعلام

«ب»

«ج»

«چ»

«ح»

«ن»

«ی»

برخی از انتشارات توس

نزاع بر سر قدرت فرهنگ در غرب	جلال ستاری
برگزیدهٔ مرصاد العباد	نجم‌الدین رازی به‌تصحیح دکتر محمدامین ریاحی
رتبة الحیات	نجم‌الدین رازی به‌تصحیح دکتر محمدامین ریاحی
بهمراه رسالة الطیور	
خاطرات ج ۱ـ۲ـ۳	سیمون دوبوار ترجمهٔ قاسم صنعوی
آشنایی با مولوی	دکتر غلامرضا سلیم
توتمیسم	لوی استروس ترجمهٔ مسعود راد
فردوسی در تبعید	ادمندگاس ترجمهٔ دکتر منوچهر امیری
انسان چگونه برده می‌شود	ارنست راونر ترجمهٔ نسرین بصیری
فاتحان	آندره مالرو ترجمهٔ قاسم صنعوی
تاریخ قم	به‌تصحیح استاد سیدجلال‌الدین‌تهرانی
وزن شعر فارسی	دکتر پرویز ناتل خانلری
زبان‌شناسی و زبان فارسی	دکتر پرویز ناتل خانلری
دستور زبان فارسی	دکتر پرویز ناتل خانلری
فنون بلاغت و صناعات ادبی	استاد جلال‌الدین همایی
تاریخ ادبیات زبان عربی	حنا الفاخوری ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی
زندگی و اندیشه نظامی	م. سلطانف، ع. مبارز و ترجمهٔ ح.م. صدیق
شعر معاصر عرب	دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

مختارنامه
چشم‌انداز شعر نو فارسی
فاشیسم
مفر جامعهٔ سرمایه‌داری
لیبرالیسم

مادرم بی‌بی‌جان
استثمار سرمایه‌داری

تفسیرهایی بر توسعه نیافتگی اقتصادی
جهان سوم وتوسعه یافتگی ونیافتگی
استعمار و ضد استعمار
در سینما
نقش روحانیت پیشرو
در جنبش مشروطیت
هنر اسلامی

صد میلیون عرب

داستان من و شعر

برگهایی در آغوش باد
حجة الحق بوعلی سینا
همگنان غار
و
سفری به فردا
آئین کشورداری
در عهد رشیدالدین فضل‌الله همدانی
نگاهی به نگارگری در ایران

بیاض سفر
نقد و سیاحت
صهیونیسم در فلسطین

مسائل آمریکای لاتین
ج ۱ و ۲
ضرورت هنر
در روند تکامل اجتماعی
زبان و تفکر
در روند تکامل اجتماعی

به‌تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
دکتر حمید زرین‌کوب
راین هارد کونل
ترجمهٔ دکتر منوچهر فکری ارشاد
راین هارد کونل
ترجمهٔ دکتر منوچهر فکری ارشاد
اصغر الهی
پیر ژاله
ترجمهٔ کیومرث پریانی
ترجمهٔ کیومرث پریانی
کیومرث پریانی
ترجمهٔ پرویز شفا

حامد الگار
ترجمهٔ دکتر ابوالقاسم سری
ارنست کونل
ترجمهٔ مهندس هوشنگ طاهری
تیری د ژاردن
ترجمهٔ حسین مهری
نزار قبانی
ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی
دکتر غلامحسین یوسفی
استاد سید صادق گوهرین
توفیق الحکیم
ترجمهٔ باقر معین

دکتر هاشم رجب‌زاده

بازل‌گری
ترجمهٔ فیروز شیروانلو
ایرج افشار
دکتر فاطمهٔ سیاح
صبری جری والی لوبل
ترجمهٔ دکتر منوچهر فکری ارشاد
ترجمهٔ دکتر منوچهر فکری ارشاد

ارنست فیشر
ترجمهٔ فیروز شیروانلو
موریس کنفورث
ترجمهٔ فیروز شیروانلو

انتشارات توس منتشر می کند:

عنوان	نویسنده / مترجم
میرزا تقی‌خان امیرکبیر	عباس اقبال آشتیانی به کوشش ایرج افشار
سفرنامهٔ فریزر	ترجمهٔ دکتر منوچهر امیری
سفرنامهٔ جیمس موریه به ایران	ترجمهٔ دکتر ابوالقاسم سری
آثار و افکار شیخ جام ـ ژنده پیل ـ	دکتر علی فاضل
چشم‌انداز اسطوره	میرسیا الیاد ترجمهٔ جلال ستاری
جامی ـ زندگی، اندیشه و افکار ـ	استاد علی‌اصغر حکمت
تفسیر طبری	به‌اهتمام استاد حبیب یغمایی
مقالات فروغی ج ۱ و ۲	به‌اهتمام استاد یغمایی
حکمت سقراط و افلاطون	محمدعلی فروغی
آئین سخنوری	محمدعلی فروغی
خلاصهٔ شاهنامهٔ فردوسی	محمدعلی فروغی
پژوهشی در اساطیر ایران	دکتر مهرداد بهار
تاریخ اسماعیلیان	برناد لوئیس ترجمهٔ دکتر فریدون بدره‌ای
تاریخ بخارا	به‌اهتمام استاد مدرس رضوی
طبقات الصوفیه	به‌اهتمام دکتر محمد سرور مولایی
در زیر یوغ	ایوان وازوف ترجمهٔ محمد قاضی
قلندرنامه	به‌اهتمام دکتر حمید زرین‌کوب
جنس دوم ج ۱ و ۲	سیمون دو بووار ترجمهٔ قاسم صنعوی
انس‌التائبین	شیخ احمد جام ـ ژنده پیل تصحیح دکتر علی فاضل
معیاد با سرنوشت	جواهر لعل نهرو ترجمهٔ محمود تفضلی
ندای مردم، ایمان من	ایندرا گاندی ترجمهٔ مهین میلانی

Toos Publications
1983

DRAMA IN IRAN

Volume I

From The Begining to Qājār Period

by
Jamshid Malekpour

Toos Publishers
1983

DATE LABEL